



تأثير إدجار آلان بو في الأدب العربي الحديث



د. هادي اسماعيل محمد رمضان

رمضان، هانى إسماعيل محمد.
تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث:
دراسة مقارنة/هانى إسماعيل محمد رمضان. -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
٢٤٨ ص: ٢٤ سم.

تدمك ٥ ٠٢٨٢ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ - الأدب المقارن - العربى والإنجليزى بو، إدجار
آلان، ١٨٠٩ - ١٨٤٩.
أ - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٦٨١ / ٢٠١٥

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0282 - 5

ديوى ٨٠٩

تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث

دراسة مقارنة

د. هانى إسماعيل محمد رمضان



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٥

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. هيثم الحاج على

اسم الكتاب : تأثير إدجار آلان بو
فى الأدب العربى الحديث
دراسة مقارنة : د. هانى إسماعيل محمد رمضان
حقوق الطبع محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب
الإخراج الفنى : شيماء محروس

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

المقدمة

تهتم دراسة الأدب المقارن باكتشاف الصلات والعلاقات بين آداب الأمم المختلفة، ومعرفة الخصائص المشتركة بينها، ومواقع التأثير والتأثر فيما بينها، إلى غير ذلك من ميادين الدراسة في الأدب المقارن.

ومن جدوى هذه الدراسة في الأدب العربي الوقوف على مكانة هذا الأدب بين الآداب الأخرى، والكشف عن أوجه التلاقى والتباين بينها، ولقد كشفت لنا بعض الدراسات المقارنة للأدب عن أثر الأدب العربي في الآداب العالمية، خاصة الأدب العربي القديم، مثل كتاب «ألف ليلة وليلة»^(١) الذي استوعبته الآداب الغربية من الأدب العربي.

ومن جدوى دراسة الأدب المقارن - أيضًا - الوقوف على مدى تأثير الأدب العربي - خاصة الأدب العربي الحديث - بهذه الآداب ومدى إفادته منها، وصور هذه الإفادة وجدواها، وما دورها في تشكيل الوعي العربي؟ وما أثرها في تشكيل العقلية العربية المعاصرة؟

فالدراسات النقدية المقارنة تتساءل «عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى؟! وما مدى مسئوليتنا

(١) نشرت ترجمته ١٣٤ مرة في ٢٢ دولة في سنة واحدة طبقاً لإحصاء منظمة اليونسكو، انظر: الأدب المقارن، مجدى وهبة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص ١٠.

عن هذا الذى نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو - فعلا - خيار خاص أم أنه توجيه قسرى لقوى لا سيطرة لنا عليها»^(١).

ولا يمكن لنا أن نفهم الأدب العربى الحديث بعيداً عن إطار المؤثرات الأجنبية فيه، فقد باتت هذه المؤثرات مصدراً أساسياً من مصادر نهضة الأدب العربى الحديث، ومن ثمّ لا يمكن فهم الأدب العربى الحديث بدون دراسة الآداب الوافدة، جنباً إلى جنب مع دراسة التراث والثقافة الأم، وذلك لسببين مهمين فى تقديرى:

أولهما: أن الأدب العربى الحديث ما هو إلا حلقة من حلقات الآداب العالمية ولا يمكن عزله عنها، فالعالم الآن أصبح قرية واحدة، ما يحدث فى أقصى الشمال يؤثر فى أقصى الجنوب والعكس صحيح.

ثانيهما: أن الأدب العربى الحديث تأثر تأثراً مباشراً بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أحاطت بالوطن العربى، بدءاً من الحملة الفرنسية وما نتج عنها من احتكاك بالثقافة الأوروبية الحديثة من خلال إرسال البعثات إليها، وانتهاء باحتلال العراق والدعوة لعالم القطب الأوحى، مروراً بالحقبة الإمبريالية، التى عاث فيها الاستعمار فساداً فى الديار والعقول، وسعى إلى فرض ثقافته فرضاً قسرياً.

لكن هذا لا يعنى بالضرورة أن نهضة الأدب العربى ما هى إلا انعكاس مباشر لاتصال العرب بالغرب، كما عبر ميخائيل نعيمة عن ذلك، فقال: «ما تعود البعض يدعوه نهضة أدبية عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت فى مخيلاتهم وقرائنهم كما تدب العافية فى أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل»^(٢).

وإن كنا نتفق مع نعيمة على أهمية الآداب الغربية فى نهضة الأدب العربى الحديث إلا أننا نؤكد أنها ليست العامل الوحيد لهذه النهضة، فالتراث العربى وما فيه من ذخائر وما يمثله من أصالة كان له دور بارز فى النهضة الأدبية العربية.

(١) عبد الله محمد الغدامي: النقد الثقافى، سلسلة كتابات نقدية العدد ١٨٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طبعة أولى ٢٠١٠، ص ٢٢.

(٢) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١م، ص ٢٩.

فهذه مغالاة تجافى الحقيقة وتتجاهل دور شريحة عريضة من المجددين المعاصرين أمثال سامى البارودى وشوقى، والمويلحى وغيرهم.

وهنا كان الغرض الأول للأدب المقارن هو تقييم عملية التأثير والتأثر، وليس تعيين مواضع التأثير والتأثر فى عملية تقصُّ شُرْطية، ولقد حذر «فان تيجم» من هذا اللبس، حين قال: «نخشى أن يُظن أن المقصود بالمقارنة هو تنضيد المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب؛ لمعرفة وجوه الشبه ووجوه الخلاف، لا لغاية أخرى غير إرواء حب الاطلاع، وتحقيق رغبة فنية أو إصدار حكم تفضيلى ينتهى إلى تفضيل»^(١).

ومن ثم كانت هذه الدراسة فى إطارها العام تهدف - مستعينة بمنهج المقارنة النقدية - إلى تحديد نقاط القوة التى يجب استثمارها جراء تلاقح الأدب العربى بالآداب الأجنبية، ونقاط الضعف التى يجب تصحيح مسارها؛ للوصول بالأدب العربى إلى الخصوصية والعالمية فى آن، ولن يتم هذا إلا عبر الارتكاز على ذات راسخة، وهوية ثابتة، تستوعب الوافد الجديد وتطوعه لقيمها وأطرها الثقافية والفكرية، دون أن تذوب فى الوافد، أو تنكر للذات.

وتهدف فى إطارها الخاص إلى محاولة تقييم الأثر الذى أفاده الأدب العربى من تلاقحه مع الأدب الأمريكى، متمثلاً فى تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، واستجلاء القيمة الفنية لانتقال الرؤى الإبداعية والأشكال الفنية.

ولم يأت اختيار إدجار آلان بو اختياراً عبثياً، بل جاء اختياره عن وعى وقصد، فإدجار آلان بو يشكل رافداً من روافد الثقافة الغربية والعربية فى آن، فهو شاعر وناقد وقاصّ «يتفق النقاد على ملكاته الشعرية والنقدية والقصصية، ولكنهم يختلفون فى ترتيب نصيبه منها، فيحسبه بعضهم شاعراً قبل كل شىء، ويحسبه الآخرون ناقدًا قبل كل شىء، والأكثر على أنه أستاذ فى القصة القصيرة، وأن أثره فيها أكبر الآثار»^(٢).

(١) الأدب المقارن: ترجمة: د. سامى الدروبي، دار الفكر العربى، (د. ت)، ص ١٧.
(٢) ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى: عباس محمود العقاد، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، يناير ١٩٦٣، ص ٥٥.

كما وردت كثير من شهادات الأدباء العرب - نحو شهادة يحيى حقي ونازك الملائكة - التي أشارت إلى إفادتهم من منهجه القصصى والشعرى والتأثر برواها النقدية^(١).

ومن العوامل التى دفعتنا لاختيار إدجار آلان بو إقبال جمهرة القراء العرب على أعماله، وعلى وجه الدقة، إقبال شباب القراء على رواياته وقصصه المترجمة، وهى ظاهرة تستحق الدراسة، أشارت إليها عادة الحلوانى فى مقدمة ترجمتها لديوان «بو» وادى القلق؛ فقالت:

«يظل تأثير «بو» تأثيراً عظيماً، وذلك بنظرة واحدة إلى العدد الهائل من المواقع الإلكترونية المخصصة له، وأقصد المواقع العربية، التى أنشأها المولعون بأدب «بو» فى إجماله، وهذا يعنى أن تأثيره قد امتد أيضاً إلى الثقافة العربية على الرغم من أن أعماله الكاملة لم تترجم حتى الآن»^(٢).

وفى ذات الوقت، وعلى المستوى النقدى، نجد قلة الدراسات العربية سواء منها الأكاديمية أم الحرة عن إدجار آلان بو وأعماله على الرغم من مكانته السامقة، وتواجهه الواضح على الساحة الأدبية.

ولم ينم إلى علمنا المتواضع وجود أى دراسة عن أثر إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، ولم تقع أيدينا إلا على دراسة الدكتور إميل روفائيل الصادرة فى عام ١٩٦٣ م عن مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة تحت رعاية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بعنوان «إدجار آلان بو: دراسة ونماذج من قصصه»، وهى دراسة قيمة تناولت نظرية «بو» الشعرية ونظريته فى القصة، ثم تناولت بعض القصص بالتحليل والعرض، وترجمت لثلاثة نماذج من قصصه.

وكانت الدراسة - إلى حد ما - وافية إلا أنها أهملت النظرية النقدية عند «بو»، فلم تعرض لها عرضاً مستقلاً واكتفت بعرضها فى ثنايا عرضها لنظرية الشعر والقصة

(١) انظر: مبحث إدجار آلان بو فى الأدب العربى فى التمهيد، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) غادة الحلوانى: إدجار آلان بو الأعمال الشعرية الكاملة: الشعر - وادى القلق: المركز القومى للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ١٠.

عنده، فضلا عن أن الدراسة لم تتناول - ولو من باب التعريض - الإشارة إلى تأثير «بو» في الأدب العربي.

وقد كانت هناك بعض الترجمات لبعض إنتاج «بو» إلا أن كل مقدمات هذه الأعمال كانت مقدمات سطحية عابرة، لم تقدم دراسة تستحق النظر إليها بعين الاعتبار، سوى ترجمة خالدة سعيد لمجموعة من قصص «بو» تحت عنوان: «مغامرات وأسرار» والتي صدرت عن دار مجلة شعر ببيروت عام ١٩٦٢ م، وأعادت نشرها مرة أخرى مع مقدمة ضافية لبودلير في عام ١٩٨٦ م عن دار الآداب ببيروت.

وتجدر الإشارة إلى أن دار المكشوف كانت أصدرت في بيروت عام ١٩٤٩ م كتاباً عنوانه: «المرأة في حياة إدجار بو»، وقد أصبح هذا الكتاب في حكم النافذ بعد أن أغلقت هذه الدار اللبنانية أبوابها في السبعينيات من القرن المنصرم.

فجاءت هذه الدراسة لعلها تسد ثغرة من ثغرات الدرس النقدي، ولا أدعى فيها أنى استوعبت تأثير إدجار آلان بو في الأدب العربي الحديث، فهذه مساحة شاسعة تحتاج إلى جهود متضافرة، وكل ما أدعيه - وأدعو الله أن أكون قد أصبته - أنى كسرت الحاجز وفتحت الباب أمام المزيد من الدراسات الجادة، التي آمل أن تهتم بهذه الشخصية التي أثرت الأدب العالمي والعربي بعبقريته إبداعية فريدة من نوعها.

وقد اشتملت هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة جاءت على النحو التالي:

المقدمة:

طرح فيها التساؤلات التي تسعى الدراسة للإجابة عنها، بعد ما ذكرت فيها الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع، وأيضاً وضحت فيها المنهج الذي اتبعته في تناول هذه الدراسة، كما عرضت لأهم الدراسات السابقة.

التمهيد:

وفيه يتم التعريف بإدجار آلان بو: المكان والمكانة، من خلال استعراض سيرته الذاتية ومكانته الأدبية على المستويين: العالمي والعربي.

ويتناول التمهيد حلقة الوصل، وبدايات الاتصال التي جمعت بين الثقافة العربية والثقافة الأمريكية، من هجرة عربية إلى العالم الجديد، ودور الترجمة والصحافة في اتصال الثقافتين، وانتقال إدجار آلان بو إلى الأدب العربى.

الفصل الأول: تأثير إدجار آلان بو في النقد العربى الحديث :

وتناول هذا الفصل نظرية «بو» النقدية وملاحظها من خلال التعرف على مفهوم النقد والشعر عنده ووظيفة كل منهما، فعرض هذا الفصل تأثير «بو» في المدارس النقدية والمذاهب الأدبية، مثل الرمزية والرومانسية، وبالتالي تأثر الأدب العربى بهذه المدارس والمذاهب التى ساهم «بو» في تشكيلها والتمهيد إليها.

ولم أغفل الحديث في هذا الفصل عن الميدان التطبيقي بجانب الميدان النظرى، فوضحتُ أثر «بو» في مدرسة الديوان، وعقدت مقارنة بين نظرية عقل ونظرية «بو» في مفهوم الشعر ووظيفته.

الفصل الثانى: تأثير إدجار آلان بو في الشعر العربى الحديث :

اهتم هذا الفصل بالجانب التطبيقي والدراسة النقدية، فتناول بالعرض والتحليل ثنائية الموت والجمال عند «بو» و«جبران» و«شكرى»، كما تناول تأثير «بو» في «نازك الملائكة».

الفصل الثالث: تأثير إدجار آلان بو في القصة العربية الحديثة :

انصب اهتمام هذا الفصل على مفهوم القصة القصيرة عند «بو» وأثر هذا المفهوم في المفهوم العربى للقصة القصيرة، وكذلك استلهم شكل القصة البوليسية، وثيمة تناسخ الأرواح بين «بو» وجبران، وتأنيب الضمير بين «بو» وطاهر لاشين، والسخرية والانتقام بين «بو» ويحيى حقى.

الخاتمة :

تناولت فيها أهم النتائج التى توصل إليها البحث، وسردت فيها أيضا أهم التوصيات التى عنت لى.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكل من ساعدني في إتمام هذه الدراسة، وساهم في إخراجها على هذا النحو، وأخص بالشكر أستاذي الأستاذ الدكتور عيد محمد محمود شبايك أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بكلية الآداب جامعة المنوفية، والأستاذ الدكتور أسامة عبد الفتاح مدني أستاذ الأدب الإنجليزي ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة المنوفية أيضا، على رعايتهما لي وعنايتهما بهذا البحث منذ كان مجرد بذرة فجزاها الله عني خير الجزاء، داعيا الله سبحانه وتعالى أن أكون عند حسن ظنهما وثقتهم بي، فإذا كان من توفيق فهو من الله أولا، ثم من توجيه أستاذي، وإن كان هناك تقصير فهو من نفسي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المؤلف

التمهيد

ينقسم هذا التمهيد إلى جزأين رئيسين:

أولهما: إدجار آلان بو - المكان والمكانة :

وفيه يتم التعريف بحياة إدجار آلان بو من الميلاد حتى الممات، فبدون التعرف على حياة الأديب وسيرته الذاتية، وما فيها من منعطفات ومواقف لن نستطيع تفسير أدبه وفهم إنتاجه.

وثانيهما: حلقة الوصل :

وفيه نحاول التعرف على صور اتصال الأدب العربى والأدب الأمريكى وطُرق هذا الاتصال، من هجرة عربية إلى بلاد العم سام، وما أسفرت عنه هذه الهجرة من صحافة عربية في هذه البلاد، ودور هذه الصحافة في تلاقى الرؤى وتلاقح الثقافتين: العربية والأمريكية، بالإضافة إلى الترجمة والاطلاع المباشر وما يمثلانه من رافد رئيس من روافد الثقافة العربية المعاصرة.

كذلك أشرت إلى ترجمات أعمال إدجار آلان بو إلى اللغة العربية، حتى يمكننا التعرف على جذور هذه الأعمال في الأدب العربى، وكيفية تأثيرها فيه.

أولاً: إدجار آلان بو - المكان والمكانة

توطئة:

إن كانت نشأة كل مبدع وأديب لها تأثير واضح أو خفى في إنتاجه الفكرى والفنى، فإن نشأة «إدجار آلان بو» Edgar Allan Poe لها بالغ الأثر في مسار حياته الشخصية والفنية على حد سواء؛ حيث تجلت انعكاسات هذه النشأة بأطوارها المتباينة في أعماله الإبداعية المختلفة، سواء القصصية منها أم الشعرية، فقد «كانت شخصيته فريدة أسرة تتميز مثل نتاجه بطابع من الكآبة لا حدود له»^(١).

حتى إن «فنسنت بورانيللى Vincent Buranelli» في كتابه «إدجار آلان بو القصصى والشاعر» يرى أن ما كتبه «بو» ليحمل بين طياته طرفاً من تاريخ حياته^(٢)، أو سيرة ذاتية على حد تعبير "بودلير" الذى حمل هاجس المطابقة بين الفنان والكائن، بين المبدع والعمل الإبداعى، إلى درجة جعلته يعتبر أفاصيص «بو» مجتمعة سيرة ذاتية، بهذا المعنى أو ذاك.

ولقد غدت هذه الأعمال ومبدعها مادة خصبة لعدد من الأبحاث والدراسات السيكلوجية، وغدت أيضاً نموذجاً يُحتذى به في جملة من التحليلات النفسية، ومضرباً للمثل في كثير من نظريات العملية الإبداعية، سعياً لاكتشاف أعماق النفس البشرية

(١) مقدمة بودلير: ترجمة، خالدة سعيد ضمن ترجمتها للقط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، دار الآداب بيروت، ط الثانية ١٩٨٦ م، ص ٥.

(٢) إدجار آلان بو القصصى والشاعر: فنسنت بورانيللى، ترجمة عبد الحميد حمدى، دار النشر للجامعات المصرية، (د.ت)، ص ٢٥.

وكوامنها، وما تحويه من غرابة ومفارقة، بالإضافة إلى فك طلاسم اللاوعى وتعتيدات اللاشعور في عملية الخلق والإبداع^(١).

وقد أسهمت شخصية «بو» وسيرته النفسية في دراسات التحليل النفسي؛ وكانت مصدر إلهام لنظرية فرويد للتحليل النفسي خاصة السيرة الذاتية منها؛ حيث «تقوم السيرة النفسية على برنامج فرويد في مقدمته لكتاب ماري بونابرت عن إدجار آلان بو: إنها دراسة قوانين النفس الإنسانية من خلال أفراد أفذاذ، تحاول بونابرت تحديد عصاب «بو» بشكل خاص حول مجاعة الجثث *nécrophilie* غير أن منهجها يتجاوز هذا المشروع، إذ تكشف في بحثها عن البنى المشتركة في العديد من الأعمال الأدبية عن نوى هوامية *fantasmatiques* معقدة تظهر مختلف أشكال الصراع النفسي التي يكونها التحليل وتركيب ونظام ترميز النص»^(٢).

وهن ناحية أخرى، فإن «بو» نفسه كان مولعاً بالتحليل النفسي لشخصياته لدرجة أنه كان يبدو حين يكتب كأنه يكتب تاريخ حالات نفسية حقيقية، يمكن مطابقتها على كثير من حالات المرض النفسي في سجلات الأطباء النفسانيين.

وهذا ما دفع «لاكان Lacan» ليقوم بتنظير وظيفة «الرسالة» في اللاوعى انطلاقاً من قصة «بو»: «الرسالة المسروقة»، وفيها يحاول «لاكان» إنشاء نظرية جديدة للاوعى وللقوانين النظامية للعلاقات المابين - ذاتية *Intersubjectifs*، وفي الواقع هو يبحث عن منطق اللاوعى للعلاقات المابين - ذاتية وللعلاقات مع الحقيقية، ولقد اعتقد

(١) هناك كثير من الدراسات العربية في علم النفس الأدبي التي أشارت إلى إدجار آلان بو أو أعماله، منها على سبيل المثال: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، شاكر عبد الحميد، وكتابه الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، والكتابان صادران عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية، الأول: ع ٣٦٠ فبراير ٢٠٠٩، والثاني: ع ٣٨٤ يناير ٢٠١٠ م وكتابه الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ - علم النفس والأدب: سامي الدروبي، دار المعارف، ط الثانية، (د. ت).
(٢) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد ٢٢١، مايو ١٩٩٧، ص ٧٥.

«لاكان» في عام ١٩٥٦ بأنه توصل إلى ذلك بفضل قراءة نص «بو» الذي هو عبارة عن تحقيق بوليسي (تحقيق آخر بعد أوديب وهاملت) يقوده بنجاح «دوبان» Dupin الشهير^(١).

وفيما يبدو أن أعمال «بو» - خاصة القصصية - تُعدّ نموذجًا متكاملًا لعدم الاستقرار والاتزان النفسي، إذ تتميز قصصه بالغرابة والغموض، والقلق النفسي والاستغراق في الذات، كما تصور عالم الأحلام وما فيه من أوهام، وتهتم بما يثير الرعب ويجمد القلب، عبر رسمها صورة قائمة لبواطن النفس البشرية، وما يلفها من ظلام غاشم لسلوكيات الشخصية الإنسانية.

وهذا القلق النفسي وعدم الاتزان الذي صورته «بو» وعاشه؛ من أهم عوامل الإبداع الفني وفقا لما أكدّه "يونيغ Jung" حين يرى أن سبب الإبداع الفني الممتاز «هو تقليل اللا شعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية؛ مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على اتزان جيد، بالطبع يمكننا القول هاهنا إنه ليست الأزمات الاجتماعية فقط هي التي تعمل على قلقله اتزان الحياة النفسية للفنان، فالأزمات النفسية الخاصة بالفنان أيضا - بصرف النظر عن الأزمات الاجتماعية - قد تعمل أيضا على هز استقراره واتزانه النفسي مما يدفعه إلى استعادة ذلك الاتزان المفقود»^(٢).

والخلاصة أن العمل الإبداعي لدى «بو» هو ترجمة صادقة لحياته أو قل الحُمى المسماة حياة على حد وصفه الدقيق لها في إحدى قصائده الشعرية :

شكرًا للسّماء زالت الأزمة - زال الخطر

والمرض المترث انتهى أخيرًا

والحُمى التي تُسمّى "الحياة" انهزمت أخيرًا

أعرف حزينا أننى مجرد من قوتي

(١) انظر السابق، فصل النقد التحليلي - النفس مبحث «لاكان» والرسالة المسروقة لبو»، ص ٦٦ وما بعدها.
(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة: ص ٨١.

ولا عضلة أحرك بينما أرقد ممدداً تماماً

لكن لا يهم - أشعر أنني أفضل أخيراً^(١).

ومن ثم نرى هذه الحياة كما يشير كميل قيصر داغر «تنزل بكل رهبتها وعذابها، بكل ذكرياتها وأوهامها، بكل ما فيها من تماثل بين الحقيقة والحلم، في الإطار المتكامل للعمل الأدبي، سواء أكان قصيدة أم قصة أم أقصوصة، مدخلة إيانا في هذا الجو الخائق، جو (القصص الخارقة) والكتابات الهاذية إلى هيلانة وآنى وأولالى ولينور، إلى موريلا وأنابيل لى، كل الأساء الجميلة التى حملها «بو» على ذراعيه إلى القبر، وأودعها في الوقت ذاته قالب (الخلق الإيقاعى للجمال) الذى هو الشعر، إلى الحد الذى تمحى فيه المسافة بين القبر والكلمة، ونصل معه إلى اعتبار أدب «بو»، الذى يتندر فيه الهواء على حسب تعبير صاحب (أزهار الشر) مقابر لكنها حافلة بالعائدين.

ولعل اللازمة التى يكررها الطائر المشؤوم في قصيدة الغراب Never more القائمة السوداء هى الاختصار المكثف لشخصية إدجار بو التى هى حياته، ولأدبه الذى هو أيضاً بالمقدار ذاته حياته، إن الغراب هنا مقدار «بو»، وبهذا المعنى يصبح هو «بو»^(٢).

(1) For Annie, The Works of Edgar Allan Poe. Edmond Clarence Stedman & George Edward Woodberry, Vol: X. Chicago, Stone and Kimball, 1895, P 90.

Thank Heaven! the crisis-
The danger is past,
And the lingering illness
Is over at last-
And the fever called «Living»
Is conquered at last.
Sadly, I know
I am shorn of my strength,
And no muscle I move
As I lie at full length-
But no matter!-I feel
I am better at length.

الترجمة من ديوان وادى القلق، ص ١٩٢.

(٢) توطئة كميل قيصر داغر لترجمة كتاب إدجار آلان بو: تأليف جان روسلو، سلسلة أعلام الفكر العالمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨، ص ٧ وما بعدها بتصرف يسير.

وفي العبارة التي دُوِّنت على اللوحة التذكارية لـ «بو» في متحف الفن الحديث في نيويورك خير شاهد وأصدق دليل على تلك الأزمات النفسية والاجتماعية التي أثَّرت بشكل مباشر في عبقرية «بو» وإبداعه، إذ دُوِّن عليها: «كان عظيمًا في عبقريته، تعسًا في حياته، بائسًا في موته، ولكن شهرته ستبقى للأبد»^(١).

الجدور الفنية :

ينتسب «بو» إلى أسرة ذات جذور فنية، فأمه «إليزابيث أرنولد» Elizabeth Arnold قدمت إلى بوسطن بصحبة أمها الممثلة في المسرح الملكي "كوفنت جاردن" Covent Garden ثم عمت أمه بذات المسرح، وتزوجت من ممثل كوميدى هو أحد أعضاء فريق التمثيل في ١٨٠٢ م إلا أنه توفي في ١٨٠٥، وارتبطت أمه بشخص آخر هو "ديفيد بو" David Poe الذى كان الابن الأكبر لأبيه ويحمل اسمه، لذا يرفض أبوه المشهور بوطنيته وثوريته، والذى حفر اسم العائلة في "ماريلاند" Maryland بخدماته الجليلية لوطنه - زواج ابنه ديفيد من إليزابيث^(٢)، إلا أن ابنه ديفيد عَقَّه وتزوج منها ورحل معها، بل وعمل ممثلًا أيضًا، وأنجب منها ثلاثة أطفال هم: ويليم الطفل الأكبر، وإدجار الطفل الأوسط، وروزليا الطفلة الصغرى.

«وكان لأمة شهرة في مسارح تلك المدينة [بوسطن] ومسارح ريتشموند وبلتيمور وفلادلفيا ونيويورك، وقد هجرها زوجها تاركًا لها ثلاثة أطفال؛ فجعلت ترعاهم حتى أدركها الموت في شبابها، ولمَّا يبلغ «بو» الثالثة من عمره»^(٣).

وتجدر الإشارة إلى أن أخاه "هنرى بو" الضابط في البحرية، كان شاعرًا في أوقات فراغه وقد نشر في عام ١٨٢٧ قصيدة بعنوان: «من أجل الأمريكى الشمالى»^(٤).

(١) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، الطبعة السادسة، ص ٨٠.
(2) The works of Edgar Allan Poe, Vol: I, P3.

(٣) إدجار آلان بو - دراسة ونماذج من قصصه: إميل روفائيل، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص ٩.

(٤) انظر: إدجار آلان بو: جان روسلو، ترجمه وقدم له، كميل قيصر داغر، ص ٢٦.

طفولة بائسة:

اختارت السيدة العقيم "جون آلان" Mrs. John Allan الطفل إدجار لتتولاه بالرعاية والحنان، ولكى تتخذ منه ابناً لها، بيد أن زوجها - ذلك التاجر المرموق - رفض أن يتبناه، وتحت إلحاحها ورغبتها في إشباع غريزة الأمومة التى حُرمت منها؛ أذعن زوجها وقيل رعاية الطفل وتبنيه على مضض، ولكن بشكل غير رسمى، وفى ١١ ديسمبر ١٨١١ تم تعمييد إدجار، وحصل على اسم كافله "آلان"، وأصبح من ذلك اليوم يعرف باسم إدجار آلان.

ولا يُعرف على وجه الدقة متى ولد «بو»، فهو نفسه ذكر تاريخ ميلاده فى عام ١٨١١ م وعام ١٨١٣ م، على الرغم من أن تاريخ ميلاده المدون فى أوراق التحاقه بجامعة فرجينيا يشير إلى أنه مولود فى ١٨٠٩ م، وتحديدًا فى التاسع عشر من شهر يناير. مع ذلك، فإن سجلات أكاديمية النقطة الغربية العسكرية West Point Military Academy وسجلات قسم الحرب بالولايات المتحدة الأمريكية United States War Department تشير إلى تواريخ مختلفة عن هذا التاريخ، إلا أن هناك شواهد كثيرة تؤكد أن «بو» ولد فى بوسطن فى ١٩ يناير ١٨٠٩^(١).

فى صيف ١٨١٥ تم إرسال إدجار إلى إحدى المدارس فى ضواحي لندن بإنجلترا، وبالتحديد فى أكاديمية القس «د. برنسبى» Rev. Dr. Bransby بمدينة "ستوك نوينغتون" Stoke Newington ولقد عانى فيها إدجار كثيراً، وأضحت أيامه فيها بائسة وكئيبة، فقد عاش فيها وحيداً وقليلاً، ولقد تركت فيه هذه التجربة أثراً عميقاً، فقد أشار فيما بعد إلى هذه المدرسة ذات الذكرى الأليمة فى قصته "ويليم ويلسون"، كما كتب فى "مجلة بيرتون" Burton's Magazine عدد أبريل ١٨٤٠: «منذ التجربة البائسة

(1) J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, Boston and New York, Houghton Mifflin Company & The Ribersibe Press Cambridge, 1917, P xix.

لأيام طفولتي الدراسية وحتى وقت كتابة هذه السطور، لم أرَ الكثير الذي يعضد من الفكرة التي يؤمن بها الكثير من الناس، وهي أن الأطفال هم أسعد البشر قاطبة»^(١).

شباب ضائع:

في صيف ١٨٢٠م قفل «بو» عائداً إلى أمريكا وتحديدًا ريتشموند بفرجينيا، بعد ما قضى في رحاب إنجلترا خمس سنوات، في صحبة عائلته «آلان»، والذي قرر العودة إلى أمريكا نظراً لظروفه الاقتصادية وتعثر حياته المالية، ورغب «آلان» في أن يحصل «بو» على قدر مناسب من التعليم الراقى فألحقه بمدرسة «ج. هـ. كلارك J. H. Clarke» وإن كانت هذه الرغبة تتناسب مع طبيعة «آلان» الصارمة وشخصيته الحازمة، فضلاً عن عقليته العملية، فإنها لا تتناسب مع شخصية «بو» الطامحة، وطبيعته الجائعة، على الرغم من عقليته النابغة، والتي أهلتها للالتحاق بجامعة فرجينيا في ١٨٢٦.

بيد أنه لم يستمر في الدراسة طويلاً، لإسرافه في شرب الخمر ولعب الميسر وخسارته المستمرة في المقامرة؛ مما أدى إلى تراكم الديون عليه، وأبى كافله «آلان» بعدما رأى منه اتباعه لهواه، وانغماسه في لهوه، وسوء تصرفاته، أن يتحمل تبعات أخطائه وهفواته فيقضى دينه، أو حتى يستمر في سداد مضر وفاته الدراسية، فكانت النتيجة الختمية والطبيعية أن يتوقف «بو» عن استكمال الدراسة في الجامعة، وهو لم يكن قد أتم فيها سوى أحد عشر شهراً^(٢).

ظن «آلان» أن توظيف «بو» في مكتب لأحد جيرانه السابقين كفيلاً بأن يُكسب «بو» الجدوية في الحياة والاعتماد على النفس بأسلوب عملي، «ولكن طبيعة «بو» الثورية المتمردة جعلته يهرب في عام ١٨٢٧ إلى بوسطن، حيث قام بنشر أول ديوان شعرى له: «تامرلين» ونشر تحت اسم مستعار وهو بقلم بوسطنى، وهو لم يتجاوز بعد الثامنة عشرة

(1) J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, P xxiii «Since the sad experience of my schoolboy days to this present writing, I have seen little to sustain the notion held by some folks, that schoolboys are the happiest of all mortals».

(2) Britain Encyclopedia: Edgar Allan Poe. <http://www.britannica.com>

من عمره»^(١)، وفي ذات العام قرر «بو» الانتظام في سلك الجيش، وخدم بالفعل لمدة عامين في جيش الولايات المتحدة الأمريكية حتى بلغ درجة رقيب، وسمع أن والدته بالتبني وصاحبة الفضل عليه توفيت فذهب لتعزية زوجها.

عفا «آلان» عنه وتوسط له في دخول الكلية الحربية «ويست بوينت» في عام ١٨٣٠، ولكنه ما لبث أن فصل منها بعد عشرة شهور لسوء سلوكه، فطبيعته المتمردة وشخصيته المضطربة تأبى الخضوع لأى نظام صارم أو رتيب يتعارض معها، وكانت هذه هى القشة التى قصمت ظهر الصفح الفاتر بين «آلان» وبين «بو» وانقطع جبل الود إلى الأبد، فبعد زمن غير بعيد توفى «آلان» وعندما فُتحت وصيته تبين أنه تجاهل إدجار تماماً ولم يوص له بشيء على الإطلاق.

معيشة القلم :

اضطر «بو» إلى الاعتماد على نفسه في شق طريقه بالأسلوب الذى يتلاءم معه ويتناسب مع شخصيته الفذة، وقد أدرك أنه يملك ناصية الكتابة وأنه أوتى موهبة الشعر، وظن أن احتراف الكتابة أو قرض الشعر كفيلا أن يوفر له سبل العيش الرغد، خاصة أنه كان قد نشر من قبل ديوانه الأول، ثم نشر قصائده تباعا في عام ١٨٢٩، ثم جمع كل قصائده التى كتبها في هذه الفترة المبكرة في طبعة ثانية عام ١٨٣١، إلا أن أشعاره هذه لم تحظَ بالنجاح المتوقع، كما أنها لم تجلب له أى شهرة تُذكر.

حتى جاء خريف ١٨٣٣ فحاز «بو» على جائزة القصة القصيرة بمدينة بلتيمور عاصمة الجنوب الأدبية إذ ذاك، وكان قدرها خمسين دولارا، وبالرغم من أن اللجنة منحت «بو» الجائزة متأثرة بالجانب الشكلى إلى حد كبير، فهو كان قد تقدم بست قصص كتبها بخط جميل للغاية، كما لو كان طباعة، وجلدها فى أناقة باهرة، غير أنه ما لبث أن نشر إحدى هذه القصص الست، وهى «رسالة وجدت فى زجاجة» حتى سلطت عليه أضواء الشهرة، وفتحت له المجلات الأدبية أبوابها للنشر حتى وصل إلى منصب

(١) يحيى معوض أحمد: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص ٨.

رئيس التحرير وهو في سن الثانية والعشرين من عمره، بفضل مواهبه المتنوعة وعبقريته المتجددة.

عمل «بو» بالتحرير الأدبي في عدة مجلات، من أشهرها مجلة «الرسول الأدبي الجنوبية The Southern Literary Messenger» ومجلة «ريتشموند» سواء أكان رئيساً للتحرير أم محرراً أدبياً أم مراسلاً، وقد أثرى هذه المجلات بمقالاته النقدية والأدبية، كما أسهمت هذه المجلات في إثراء إبداعه القصصي والشعري الذي كان يكتبه لهذه المجلات، «لذلك ارتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها في الصحف، يشهد على ذلك كل ما كتبه من قصص باستثناء رواية «حكاية آرثر جوردن بيم Narrative of Arthur of Gordon Pym» التي فرض عليها مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة»^(١)، فجميع أعماله - ما عدا محاضراته في الشعر - ظهرت أول ما ظهرت في المجلات الأدبية.

استطاع «بو» أن يجتذب عددًا كبيرًا من القراء إلى المجلات التي عمل بها، ويزيد من رواجها، ويجعلها من كبرى المجلات الأدبية^(٢)، فأعماله تدفع القارئ إلى عالم الجنون والأوهام، وتترك في أعماق نفسه شيئًا غامضًا ومرعبًا، وتجسد في عروقه الدم، وتثير في أعصابه التوتر والانفعال، وفي ذات الوقت تمزج بين الأحلام الجميلة والمآسى الحزينة، في رومانسية حائلة، وخيال فياض، في ظلال بؤس قائم وهدوء قاتل يفجر في النفس مكنوناتها المخبوءة، ومشاعرها المدفونة، مستخدماً لغة زاخرة بالإيقاع الموحى، وألفاظاً مليئة بأصداء الموسيقى الساحرة، وصوراً مكتظة بالرمز المكثف.

استقرار وانحيار :

في ربيع ١٨٣٦ وبعد أن حقق نجاحاً ملموساً في عمله الصحفي، شعر «بو» بالاستقرار المادي؛ مما حدا به أن يتزوج من ابنة عمته «فرجينيا كلیم» والتي لم تتجاوز أربعة عشر ربيعاً، تلك الفتاة الجميلة الغضة، والتي أحبها حباً جماً، وألّت بسويداء قلبه

(١) السابق: ص ٩.

(٢) انظر: إدجار آلان بو .. دراسة ونماذج من قصصه، ص ١١.

لماً، والتي جاءت لتبعث في وجدانه شعاعاً مضيئاً في ظلمات نفسه الكثيية، ولتفتح له باب السعادة على مصراعيه بعدما ذاق البأساء والضراء.

تنقل - كعادته المضطربة والتي تأبى الاستمرار والاستقرار على حال - من مجلة إلى مجلة، ومن مدينة إلى مدينة، فانتقل إلى فلادلفيا ثم إلى نيويورك ليعمل بعدة مجلات فيها. جمع في عام ١٨٤٠م مجموعة من قصصه ونشرها في مجلدين بعنوان: «حكايات الخيال والفرع» Tales of the Grotesque and Arabesque وذاعت شهرته في الآفاق، وملأت الأرجاء، واستمرت شهرته في الانتشار بعد نشر قصة «الحشرة الذهبية» في عام ١٨٤٣ وقصيدة «الغراب» في عام ١٨٤٥م، وفي ذات العام صدر له مجموعة قصصية بعنوان «حكايات» وديوان شعري بعنوان «الغراب وقصائد أخرى» مما حقق له ما يصبو إليه من شهرة، وإن لم يحقق له ما يرجو من مال وكسب.

فمن سخرية الأقدار أنه حين تجلت مواهبه، لم تكفل له كتاباته ما يقيم به أوده، فلم ينصفه أصحاب المجالات حين سلبوه روائعه بأبخس الأثمان، وتركوه يرتع في معيشة ضنك، وينغمس في فقر مدقع، ويتحالف مع حال موجد، يلاقى العذاب والهوان من ضيق ذات اليد.

فراق الأحبة :

في يناير ١٨٤٧م، فارقت زوجته وحبيبته «فرجينيا» الحياة بعد معاناتها من مرض السل، ذلك المرض المشؤم الذي مات بسببه كثير من أحباء «بو» وعلى رأسهم أمه، ومما زاد آلام «بو» أنه كان يحب زوجته وابنة عمته إلى حد كبير كما جاء في إحدى رسائله، أضف إلى ذلك ما كان يعانيه «بو» من ضيق ذات اليد وقلة الكسب؛ حتى أصبح لا يستطيع أن يوفر الطعام أو الحطام ليرد عن زوجته غائلة البرد ولهب الجوع.

اندفع «بو» إلى الخمر وانكب على الأفيون ليغرق في عالم الأوهام، ويهرب من مرارة الآلام، بعدما فشل في أن يبيع قصيدته الخالدة «الغراب» ليخفف من آلام زوجته الملقاة

بجواره على فراش من القش، والتي فتك بها المرض، فبعد أن كانت حنجرتها تشدو وتغرد بالأغاني، باتت تنبح بالسعال.

حاول أصدقاءؤه مساعدته وتخفيف آلامه وإزالة أحزانه، بعد فشله في بيع قصيدته، فطلبوا منه أن يلقي عليهم قصيدته، وما إن فرغ «بو» من إلقاء قصيدته حتى قام أحد الحاضرين بخلع قبعته، وجمع خمسة عشر دولاراً من الحاضرين^(١).

لم يجد «بو» مفراً من الرحيل عن «فيلا دلفيا» بعد أن وجد عملاً في صحيفة «برودواي Broadway» في نيويورك، وكانت الرحلة قاسية على «فرجينيا» التي سيطر عليها المرض وتوغل في أوصالها.

ظل «بو» يبكي على ما حل بزوجه وما أصاب حبيبته، حتى أصيب هو بالمرض، وأضحت يده ترتعشان لا تستطيعان أن تمسكا بالقلم، ومن سوء حظه أن رئيس تحرير المجلة التي كان يعمل بها كان يصبر على أن يقرأ بنفسه خطه؛ ليتأكد من أن «بو» بحالة طبيعية تسمح له بالكتابة.

اضطر «بو» في النهاية إلى ترك العمل والخروج في رحلة علاجية مع زوجته إلى «فردهام»، إحدى ضواحي العاصمة «نيويورك» لعل صحتها تتحسن، وكالعادة أثرت حاله في أصدقائه ومعجبيه فجمعوا له ستين دولاراً، فانطلق ليتابع لزوجه الدواء ولكن بعد فوات الأوان، وقضت «فرجينيا» نحبها وهي تقبض بإحدى يديها على يد «بو» وبالأخرى على يد أمها، وكان آخر ما نطقت به :

«يا أماه، أقسمي لي على ألا تتركى إدجار وحده أبداً» ثم رددت Nevermore والتي تعنى أبداً، وقد ردد «بو» في شجن هذه الكلمة في كل مقطع من مقاطع قصيدته الغراب. ولضيّق ذات اليد - أيضاً - وكفاف العيش عجز «بو» عن دفن زوجته، إلا أن أحد الجيران تبرع له بنفقات التكفين والدفن، وفي صباح اليوم الذي دفن فيه «فرجينيا»

(١) انظر: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، ص ١١.

أُصيب «بو» بالحمى وكادت تفتك به، وتحت وطأة هواجس الحمى وتخاريف الرؤى كتب قصيدته الأخيرة «يوريكا» Eureka وهي كلمة يونانية بمعنى وجدتها.

البحث عن الحب:

عبثاً حاول «بو» أن يجد حبا آخر ينسيه فراق زوجته وعشيقته «فرجينيا»، وكعاداته المضطربة تنقل بحبه من امرأة إلى امرأة فأحب الشاعرة «أُسجود Osgood» على الرغم من أنها متزوجة، وأحب السيدة «مارى لويز شو Mary Louise Shew» التي ساعدته في مرض زوجته واهتمت به بعد موتها، ولما كرر الزيارات إليها طلبت منه أن يعقدا قرانهما^(١)، ولكن كعاداته لم يستجب لأى ارتباط.

وطاف به حبه إلى الشاعرة «سارة هيلن ويتمان Sarah Helen Whitman» التي تكبره بسبع سنوات، وتبادل معها مراسلات عاطفية^(٢)، وكان قد التقى بها أثناء زيارة لبوسطن في صيف ١٨٤٥ م^(٣)، كما كان في ذات الوقت يعشق امرأة أخرى هي السيدة «ريتشموند Richmond»، وفي النهاية عاد ليجدد حبه القديم بالسيدة «شلتون Shelton» حبيبة صباه التي فرق زواجها برجل آخر بينهما، وما إن استجابت له ووافقت على الارتباط به حتى ذهب إلى بلتيمور لينهى أوراق الزواج، بيد أنه وجد أصدقاءه فانكب معهم على الشراب واللهو، وتركها خلفه تنتظر، حتى جاءها النذير بفسخ «بو» لخطبتها، فما وجدت إلا أن تطلب منه رسائلها، ومع ذلك فإنه أبى^(٤).

نهاية المأساة ومأساة النهاية:

بعد وفاة زوجته أمسى «بو» شبه مجنون إن لم يكن مجنوناً حقاً، واستسلم للخمر والمخدرات، وظل يعيش في عالم الأشباح وأضغاث الأحلام، وتحت وطأة الهواجس

(1) The Life of Edgar Allan Poe, George E. Woodberry, VOL 2, Boston and New York. Houghton Mifflin Company, 1909, P 228.

(٢) عرض كتاب Poe's Helen هذه المراسلات، وتناول بالتفصيل علاقتها العاطفية، انظر: Poe's Helen: Caroline Ticknor, New York, Charles Scribner's sons, 1916.

(3) The Life of Edgar Allan Poe: VOL 2, P265.

(٤) السابق: ص ٣١٩.

والأوهام التي سيطرت عليه حاول في ذات مساء الانتحار، إلا أن أصدقاءه أنقذوه في اللحظات الأخيرة.

في يونيو ١٨٤٨ م، عاد «بو» إلى فيلادلفيا ليلتقى بنخبة من رواده ليقرأ عليهم قصيدته الأخيرة، وما إن حطت قدماه ميناء فيلادلفيا حتى هرب إلى أحد أصدقائه وهو الرسام «جون سارتين John Sartin» بدلا من أن يتوجه إلى المنتظرين من رواده، وطلب من صديقه أن يخبئه ويحميه من هؤلاء الرجال الثلاثة المثلثين الذين يطاردونه من نيويورك، وطلب منه أن يعيره «موسى» ليحلق شاربه حتى لا يتعرف عليه هؤلاء المثلثون.

علم «سارتين» أن «بو» ليس بطبيعته وخاف عليه أن يقتل نفسه بالموسى، فذهب له شاربه بدلا من حلقه وعاد به إلى نيويورك دون أن يلقي قصيدته، وقضى «بو» باقي حياته في غيبوبة فكرية وشروذ ذهني، واضطراب نفسي.

وبعد اختفاء دام لقراءة خمسة أيام وجد شرطى «بو» ملقى على أحد أرصفة بلتيمور، وهو في حالة من الاضطراب العقلي فتم نقله إلى «مصححة كلية واشنطن Washington Medical College»، وهو يهذى بكلمات من خاتمة روايته «قصة آرثر جوردن بيم»:

«ولكن في طريقنا، ظهر فجأة شبح إنسان ملثم، حجمه أكثر بكثير من حجم أى ساكن لهذه الأرض، وكان لون بشرته أشد نصوعا من بياض الثلج»^(١).

وبعد يوم أو أقل من دخوله للمصححة فاضت روحه إلى بارئها وهو يردد «يا إلهى أنقذ روحى البائسة»^(٢) وتحديدا في صبيحة يوم الأحد الساعة الخامسة فجرا، في السابع من أكتوبر ١٨٤٩ م.

(1) The Works of Edgar Allan Poe, VOL: 5, P250. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.

(2) Ibid, P 347, Lord help, my poor soul.

سهام النقد وخناجر الغدر :

ما لبث «بو» في قبره هنيهة حتى صدرت مقالة لمنفذ وصيته الأدبية والمشرّف على أعماله الأدبية «جريسوولد Griswold»، وتحديدًا بعد يومين فقط من وفاته، وقد جعل «جريسوولد» من المقالة سيرة ذاتية لبو، غير أنه لم يكن أمينًا فيما ذكر^(١)، إذ ادعى أنه حصل على رسائل شخصية من «بو»، وتميزت هذه الرسائل المزورة بكل ما يشين «بو» ويتقص من قدره ويشوه صورته.

امتلاّت الساحة الأدبية والنقدية بكثير من الجدل حول هذه الاتهامات التي وسم بها «جريسوولد» مؤتمنه «بو» وخاصة بعدما نشر بعد عام سيرة لبو، وقد حاول جاهدًا أن يعمل معاول الهدم في شخصية «بو»، وكل ما يلوّث سمعته، ففضلاً عن وصفه بأنه سكير وزير نساء رماه بالحسد والغرور، ونكران الجميل والاستعلاء، والاستبداد بالرأى والضيق بمن يخالفه.

والسيرة الذاتية التي شملتها مقدمة الطبعة الأولى لمجموعة أعماله، أقل ما يمكن أن يقال عنها، إنها غير منصفة^(٢)، بيد أن أصدقاء «بو» الأوفياء هرعوا للذب عنه والذود عن حوضه، بعدما غيّته المنية، مسوقين برغبة مخلصّة في إنصافه^(٣)، وذكروا حبه لزوجته ووفاءه لها حتى بعد مماتها، وأكدوا أنه لم يكن حاقلاً على أحد؛ على الرغم ممّا وجده من غبن وظلم من معاصريه.

وعن ذلك يذكر أمين روفائيل أنه: «قد تتابع بعد ذلك كثير من الباحثين تكلفوا الجهد في استقصاء سيرته، وأثبتوا أن «جريسوولد» قسا عليه أعنف القسوة، وأن أقبح ما اتهمه به ليس له ما يؤيده، وأن بواعثه على الغدر به هي ما أضمر له من ضغينة

(1) Look: Edgar A. Poe: A Study: John W. Robertson M. D., San Francisco, Bruce Brough 1921, P 71.

(2) Look: Shelf of Fiction: American Fiction: Selected by Charles W. Eliot Ltd, Edited with Notes and Introductions: by William Allan Neilson PhD, Published: by P. F. Collier & Son, 1917, P 327.

(3) The Life of Edgar Allan Poe: VOL 2, P 385.

وموجدة، وأنه في كيله التهم لم يضمن بنفسه على الكذب، واختراع النقائص، والاستناد إلى الشائعات، ولم يتحرج أن يعيث برسائل «بو» إليه بالحذف والإضافة والتحريف، بل تجاوز ذلك إلى تزوير رسائل ادعى أنه تلقاها منه ليدعم افتراءه»^(١).

أما عن سكره وإدمانه للخمر الذي انتقد «بو» عليه كثيرا، فينبغي الشاعر الفرنسي «بودلير Baudlaire» مدافعا عن ذلك فيؤكد أن كمية قليلة من الخمر أو الشراب كانت تكفى للتأثير فيه، وربما كانت الكأس الواحدة كفيلا بأن تدير رأسه، مرجعا السبب في ذلك إلى وحدته وشقاقه الهائلين، وآلامه في حياته اليومية، مع ما اكتنفه من أحقاد وشتائم أدبية، فيشير «بودلير» إلى هذا قائلا: «من هذا كله كان يهرب إلى سواد السكر إلى ما يشبه القبر التمهيدى، وهو لم يكن يشرب كما يفعل الكحولى المنهوم، بل كما يشرب الرجل الخشن القاسى بنشاط واقتصاد في الوقت، كما لو أن في داخله شيئا يريد أن يقتله، ثم إن صفاء أسلوبه وإحكامه، ووضوح تفكيره، وحماسه للعمل، هذا كله لم يكن يتأثر إطلاقا بعادة سكره»^(٢).

وهذا ما أكدته «بو» نفسه حينما «كتب في العام السابق لوفاته خطابا إلى سارة هويتان ذكر فيه أنه كان يشرب لا قصدا للمتعة ولكن كي يهرب من عذاب ذكرياته، من وحدته التى لا تحتل من خوفه من نهاية غريبة توشك أن تلم به»^(٣).

لقد وجد في الشراب رفيقا له إذا ما أراد أن يهرب من واقع الحياة، وفي شهادة رئيسه المباشر في الجيش التى قدمها «بو» عند التحاقه بالأكاديمية الحربية دليل دامغ على هذا، إذ يقول:

«لقد اشتغل إدجار بو - الصول السابق بالجيش - تحت إمرة فى الفرقة الأولى من المدفعية، فى الفترة من يونيه ١٨٢٧ إلى يناير ١٨٢٩، وكان سلوكه فى الفترة المذكورة

(١) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه، ص ١٦.

(٢) مقدمة بودلير: للقط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، ترجمة، خالدة سعيد، ص ٦.

(٣) إدجار آلان بو القصصى والشاعر: فنسنت بورانيللى، ص ٢٦.

مثالياً، لقد كان يشغل وظيفة كاتب للفرقة، وكان يؤدي عمله فيها على وجه السرعة وبكل إخلاص، إن عاداته طيبة ولم يكن يشرب قط»^(١).

لذا؛ فإن «بودلير» يرى في شراب «بو» وسيلة للتذكر ومنهجاً خلاقاً للعمل، يلائم طبيعته الجامحة وشخصيته الطامحة، فقد كان «بو» يعجز أن يقاوم رغبته الجامحة في الالتقاء بعوالم الرؤى العجيبة والخيالات الغريبة، والتصورات البالغة النعومة واللطفافة، «كانت هذه المعارف والصدقات القديمة تجذبه إليها بطغيان، وكان يسلك إليها الطريق الأكثر خطراً، لكن الأكثر استقامة، إن جزءاً مما يخلق سرورنا اليوم، هو نفسه الذي أماته»^(٢).

مكانته الأدبية:

على ذات القدر من تضارب الآراء وتناقض الاتجاهات حول شخصية «بو» وسيرته الذاتية؛ كانت الآراء النقدية ووجهات النظر الأدبية في إبداعاته الفنية، سواء الشعرية منها أم القصصية، وحتى النقدية، والحقيقة لا يوجد أديب من أدباء الولايات المتحدة الأمريكية احتدم الجدل حول حياته وشخصيته بشدة مثلما احتدم الجدل حول إدجار آلان بو^(٣)، وقد انقسموا حوله إلى فريقين. أولهما: يجده صاحب عبقرية تكاد ترقى به إلى مصاف كبار الكتاب «وقالوا: إنه أهل لأن يعتبر جزءاً مهماً من التراث العقلي في بلاده، وأنه في حقله المحدود كاتب عظيم، ترك للعالم فناً من نوع رفيع، بل إنه أول فنان أمريكي ونقادها»^(٤)، وعلى حد تعبيرهم أعظم عقلية أدبية أنتجت أمريكا^(٥).

وعلى سبيل المثال لا الحصر، وضعه الناقد الفرنسي «جول ليميتير Jules Lemaitre» في نفس منزلة أفلاطون، واعتبره «يارمولنسكى M. Yarmolnsky» في روسيا ممثلاً لجوهر الأدب الأمريكي في ذروته^(٦).

(١) السابق: ص ٣٩.

(٢) مقدمة بودلير: ص ٧.

(3) American Fiction: P. 327.

(٤) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه: ص ٢٣٢.

(5) American Fiction: P. 328.

(٦) وادى القلق: ص ٩.

أما الفريق الآخر فينحى منحى مختلفاً، ويتبنى موقفاً متبايناً كلياً وجذرياً مع أولئك الذين رفعوا من قدره، «فقد وصف «هنري جيمس Henry James» شعر «بو» بأنه لا قيمة له، وأصرّ «براونيل Brownell» على أن كتابات «بو» لا يعوزها عناصر العظمة فقط؛ بل عناصر الأدب الحقيقي»^(١)، وأكثر ما عابوا عليه غموضه في شعره، واهتمامه بموسيقى اللفظ على حساب المعنى، ووصفوا شعره بأنه تستعذبه الأذن، ولكنه يفتقر إلى الأفكار.

وبالنسبة إلى قصصه «فقد وجدوا أسلوبها متصنعاً، وحوارها مملاً بعيداً عن اللغة التي يتكلمها الناس وأحداثها تغلب عليها الصبغة الملودرامية ووجدوا أنه يعتمد في معظم الأحيان إلى الوصف والسرد، وأنه لا يفهم من الناس إلا المرضى وغير الأسوياء، ولهذا كانت موضوعاته محدودة، لا تنوع فيها»^(٢).

وكما تصدى «بودلير» لاتهامات «جريسوولد» وافتراءاته ضد حياة «بو» الشخصية، دافع «بودلير» أيضاً عن أدب «بو» دفاعاً مميّناً، وجعل أعماله فريدة من نوعها، وعبقريته متفردة في إبداعها، ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسي «بودلير» كان معجباً «بو» إلى درجة تفوق المتصور، «مما جعل بودلير يقتبس منه كما لو أنه كان هو «بو»، مسقطاً علامات الاقتباس في بعض الأحيان»^(٣).

وقد ترجم معظم أعماله إلى اللغة الفرنسية ترجمة رائعة، وكتب مقدمة ضافية لهذه الترجمة تحت عنوان: «إدجار آلان بو، حياته وأعماله»، بقلم شارل بودلير.

ويشير رحيم العراقي إلى أنه «يمكن القول بأنه لولا «بودلير» لما لقي «إدجار آلان بو» كل هذا الإعجاب - ليس فقط في فرنسا - وإنما حتى في أميركا ذاتها؛ فالأميريكيون كانوا يحتقرونه ولا يعترفون به إلا قليلاً، ولكن عندما وجدوا أكبر شاعر فرنسي يهتم به

(1) American Fiction: P328.

(٢) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه، ص ٢٣٣.

(٣) مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص ٢٣٧.

إلى مثل هذا الحد قالوا بينهم وبين أنفسهم: لو لم يكن مهملًا لاهتم به «بودلير»! وهكذا عادوا إلى دراسته والاهتمام به من جديد^(١).

وفي حين لم يجد النقاد نعتًا ينعثون به أدب «إدجار آلان بو» سوى الانحطاط، فإن «بودلير» ارتقى به إلى مصاف الرواد، وتساءل مدافعًا:

«ماذا أقول عن نتاج هذا العبقرى المفرد؟ طالما قيل عنه: أدب انحطاط! هذا قول فارغ نسمعه كثيرًا يسقط مع رنين الثاؤب المتنفخ من أفواه الكائنات السفنكسية التي لا سر فيها والتي تسهر على الأبواب المقدسة في ممالك الجمالية الكلاسيكية، ليسمح لي هؤلاء الحكماء أن أسألهم إذا كانوا يدركون بطلان حكمتهم وعدم جدواها، أدب انحطاط عبارة تضمّر وجود سلّم من الأنواع الأدبية: أدب ولادة، أدب طفولة، أدب مراهقة.. إلخ؛ أعني أن هذه العبارة تفترض في الأدب وتطوره نوعًا من الحتمية والعناية الإلهية»^(٢).

وتوقع «بودلير» لأدب «بو» أن ينتشر ويسود بين الشباب من الشعراء والأدباء، ورآه بمثابة شمس ساطعة، ستغمر الأفق بشعاعها المستقيم، وضياؤها الأبيض، يقول:

«هذه الشمس التي كانت - منذ هنيهة - تصعق الأشياء كلها بنورها الأبيض المستقيم، ستغمر - بعد قليل - الأفق الغربى بألوان من كل نوع، بعض الشعراء يجدون لذة جديدة في لعب هذه الشمس التي تموت؛ يكتشفون فيه صفوفا أخاذاً من الأعمدة، وشلالات من المعدن الذائب، وجنات من النار، وبهاء حزينا، وغبطة ندم، وطلاسم حلم، وذكريات أفيون، ويبدو لهم غروب الشمس أشبه بروح ملئية مثقلة بالحياة تهبط وراء الأفق حاملةً ذخراً هائلاً من الأحلام والخواطر»^(٣).

وأعلن صراحة أن أساتذة الكلاسيكية لن يفهموا أو يتفهموا هذه الروح الجديدة التي تسرى بين هؤلاء الشعراء والأدباء الشباب، والتي تزعمها «بو»، ونفخ فيها من

(١) رحيم العراقي: مقال إدجار آلان بو.. قصائده وتنظيره للشعر، مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد: ١٤٧٠ بتاريخ ٢٣/٢/٢٠٠٦.

(٢) بودلير: مقدمته، ترجمة خالد سعيدة، ص ٧.

(٣) الصفحة نفسها.

روحه، وتجاسر بكل شجاعة فاخترق جدران التقليد، وذاب واحترق في نيران التجديد،
يقول «بودلير» :

«هذا ما لم يفكر فيه الأساتذة السفنكسيون؛ فمثل هذا التعقيد في حركة الحياة، وهذا
التوافق الغريب الممكن، وهذا الجديد؛ لا يعنى شيئاً لحكمة التّلمذ، وروح المدرسة»^(١).
سواء أكان «بو» كاتباً من الدرجة الأولى أم من الدرجة الأخيرة، فإن الحقيقة التي لا
يمكن دفنها أو تجاهلها بين هذا الكَم من الآراء المتطرفة ووجهات النظر المتباينة، هي
أن تأثير «بو» وأعماله كان - ولا يزال - تأثيراً عظيماً على الأدب العالمى والإنسانى جميعاً
بلا استثناء.

وفي احتفالية منظمة التربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بفهرس الترجمات في اليوم
العالمى للكتاب وحقوق المؤلف ٢٠١٢م، خير شاهد على حضور «بو» العالمى، إذ إنه
احتل المركز الثانى والأربعين عالمياً للمؤلفين الذين تناولت الترجمة أعمالهم بغزارة.

والجدير بالذكر أن الفهرس يُمثل مرجعاً عالمياً للترجمة، حيث يرصد حركة الترجمة
في الدول الأعضاء بمنظمة اليونسكو رسداً دقيقاً، فهو يحتوى معلومات بليوجرافية
تراكمية عن الكتب المترجمة، والتي تم نشرها في قرابة مائة دولة من الدول الأعضاء
منذ ١٩٧٩م، إذ بلغ مجموع الإصدارات أكثر من مليونى كتاب. في مجالات المعرفة
المختلفة، ولم يتوقف الفهرس عند ذلك، بل قام بإعداد إحصائية تتناول الدول الناشطة
في الترجمة، وأسماء المؤلفين، الذين تناولت الترجمة أعمالهم بوفرة، بالإضافة إلى اللغات
التي تُرجم إليها، وأكثر اللغات التي تُرجم منها^(٢).

وإن كانت غير الأقران، واختلاف الأذواق في زمن «بو» وعصره دافعاً أساسياً،
ومحركاً رئيساً؛ إلى التحامل عليه واتهامه بأبشع التهم ونعته بأقذر الأوصاف، فضلاً

(١) الصفحة نفسها.

(٢) انظر: مقال «فهرس الترجمات إثراء اللغات وتقارب الشعوب» لتركى العمرى بالمجلة العربية. السعودية،
العدد (٤٣٢) المحرم ١٤٣٤هـ -، ديسمبر ٢٠١٢م.

عن الانتقاص من شخصه وأدبه، إلا أن الزمن كان كفيلاً أن يصحح الأوضاع ويعيد له اعتباره.

تقول «كوليت مرشليان» في مقال لها بمناسبة ذكرى المائة الثانية لميلاده :

«فإذا به ومنذ مطلع القرن العشرين «الأخ الروحي» للشاعر بودلير الذي ترجم أجمل كتاباته، وإذا به «عبقري الآداب» بالنسبة إلى بول فاليري و«الحالة الشعرية القصوى» بنظر الشاعر مالارمي؛ ليصير «بو» صاحب الرائعة الشعرية «الغراب» الذي مات وحيداً على الرصيف حاملاً أكبر الألقاب والمهام الأدبية على الإطلاق، بعد أن أشار كبار النقاد إلى أنه كان «المعلم الأول للكتابات الفانتازية» و«مخترع القصة البوليسية»، و«الممهد الأول للرواية العلمية» و«المجدد للقصة الشعبية» و«الرائد في علم التحليل النفسي»^(١).

والحقيقة التي لا يمكن المراء فيها أن أعمال «بو» الإبداعية ومهارته الحرفية فيها - فضلاً عن نظريته وآرائه النقدية - أحد أركان وأسس النقد الحديث، ولها أثر عميق ونافذ خاصة في نظرية الفن للفن، فهو - بدون مبالغة - أحد الرواد الأوائل في الأدب والنقد الحديثين.

تنوع أعماله:

تنوعت أعمال «بو» كما ذكرنا سالفاً بين القصة والشعر والدراسات النقدية، وكانت له مساهمة في المسرح، حيث كتب مسرحية وحيدة لم تكتمل بعنوان: «بوليتيان» Politian تناول فيها جريمة قتل حدثت بالفعل في ولاية «كنتاكي» Kentucky الأمريكية، وعُرفت هذه الجريمة إعلامياً باسم «مأساة كنتاكي».

نشر «بو» جزأين فقط منها في مجلة الرسول الأدبي الجنوبية، الجزء الأول تحت عنوان "مشاهد من الدراما غير منشورة" في ديسمبر ١٨٣٥، ونشر الجزء الثاني في يناير

(١) كوليت مرشليان: مقال إدجار ألن بو - أغرب شخصية شعرية في أميركا، في الذكرى المائتين لولادته، جريدة المستقبل اللبنانية، بتاريخ ٢٩ تموز ٢٠٠٩م.

١٨٣٦، ولكنها لم تلقَ أى اهتمام نقدى مما دفع «بو» إلى التوقف عن إكمالها، والانصراف إلى كتابة القصة القصيرة.

ومع أن باع «بو» فى القصة القصيرة كان طويلا إلا أن باعه فى الرواية الطويلة كان قصيرا إلى حد ما، فلم يكتب سوى روايتين فقط، أكمل إحداها بينما لم يكمل الأخرى.

الأولى هى: «حكاية آرثر جوردن بيم Narrative of Arthur of Gordon Pym» نشر جزأين منها فى مجلة الرسول الأدبى الجنوبية فى يناير وفبراير ١٨٣٧، ثم نشرها كاملة فى يوليو ١٨٣٨ فى مجلدين، وهى من قصص المغامرات، وعلى الرغم من تأثير الرواية فى أعمال اللاحقين من القاصين مثل: هيرمان ميلفيل Herman Melville وجولز فيرن Jules Verne؛ فإن «بو» وصفها بأنها عمل سخيف جدا.

وأما الثانية فهى: «يوميات يوليوس رودمان The Journal of Julius Rodman» وهى رواية لم تكتمل، تحدث فيها عن رحلة يوليوس وفريقه لعبور جبال الروكى وحتى نهر ميسورى، وقد نشرها أيضا فى مجلة الرسول الأدبى الجنوبية من يناير ١٨٤٠ وحتى يوليو فى العام نفسه.

وربما كان لطبيعته المتقلبة التى تتسم بعدم الانضباط والاستقرار؛ دورٌ فى تواضع «بو» فى الرواية الطويلة، وعدم الاهتمام بها، ومن ثمّ اتجاهه إلى القصة القصيرة والتركيز عليها؛ حيث كتب «بو» قرابة ٧٠ قصة قصيرة نشر معظمها فى المجلات الأدبية، مثل: مجلة جرهام Graham's Magazine ومجلة الرسول الأدبى الجنوبية، وغيرهما من المجلات التى كان يعمل بها أو يرأسها.

وفى مجال الشعر كتب «بو» تقريبا سبعين قصيدة نشر عددًا غير قليل منها فى ديوانه الأول «تيمورلنك وقصائد أخرى Tamerlane and Other Poems» فى ١٨٢٧، وهو بهذا يكون قد قرض الشعر ونشره قبل أن يارس أو ينشر القصة بزمان غير قليل، مع الأخذ فى الاعتبار أنه لم يهجر الشعر بعدما اتجه إلى كتابه القصة، وإن كان فيه مقلا، بيد أن شعره يتميز بالإغراب والتكثيف والرمزية معًا.

وعلى المستوى النقدى، نشر «بو» عددًا من المقالات النقدية والدراسات الأدبية بلغت تسع مقالات، كان من أشهرها مقاله «الغرض الشعرى» The Poetic Principle

والذى نشره فى أواخر حياته، وتحديدًا فى ١٨٤٨ بمجلة الرسول الأدبى الجنوبية، وقد أودع فيه خلاصة خبرته وآرائه النقدية فى الأدب والفن عمومًا.

ثانيًا: حلقة الوصل

بدايات الاتصال :

لا يجد الدارس أو الباحث عناء ليثبت اتصال الأدب العربي بالأدب الأمريكي عموماً، ويأدجار آلان بو خصوصاً، وإن كان ثم جهد يُبذل فهو في بدايات هذا الاتصال وطبيعته.

ولقد حاولت الباحثة نادرة السراج الولوج إلى هذا العالم وتتبع المحاولات الأولى لاتصال العرب بأمريكا، وبالتحديد الهجرة إليها، إلا أنها أكدت أنه من الصعوبة بمكان تحديد المهاجر الأول، «فالدكتور «فيليب حتى» أستاذ اللغات الشرقية والتاريخ الإسلامي بجامعة برنستون، كان قد ألّف كُتُباً عمّن دعاه أول مهاجر إلى العالم الجديد، وهو عنده المسمى أنطونيوس البشعلاني من مواليد بيروت عام ١٨٢٧م... هاجر إلى نيويورك في شهر أغسطس عام ١٨٥٤م، وهناك عمل مستخدماً لدى بعض الأسر الأمريكية»^(١)، بينما يشير محمد كرد علي إلى أن أول من دخل أمريكا الحفوري فلأميانوس الكفوري في ١٨٤٨م.

وتشير الباحثة إلى أن هجرة الناطقين بالضاد كانت معروفة ومنتشرة من مختلف الجنسيات، مثل: أسطفان المراكشي الأصل الذي جاء من مراكش ليرشد نائب حاكم إسبانيا على مجاهل الأريزونا في ١٥٣٩م.

(١) نادرة جميل السراج: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص ٥١.

وهذا يذكرنا بالحاج على، ذلك الرجل الذى أحضرته الحكومة الأمريكية مع قافلة من الجمال من صحراء الجزيرة العربية؛ لتجربتها فى صحراء الأريزونا، ولكن التجربة لم تنجح؛ إلا أن الحاج على - أو Hijolly كما يسميه الأمريكان - أقام فى لوس أنجيلوس. وتحيلنا الباحثة أيضا إلى كتاب «رحلة أول شرقى إلى أمريكا» الذى يروى فيه الأب إلياس الموصلى رحلته إلى المكسيك وأمريكا المتوسطة والجنوبية، وهو الذى دخل أمريكا فى ١٨٦٦ م.

وبالرجوع إلى سجل المهاجرين كما ورد فى نشرة معهد الشؤون العربية نجد أنه حتى سنة ١٨٦٩ م لم يسجل أى مهاجر من الدولة العثمانية، وفى العام التالى سجل اسم اثنين فقط وما بين سنتى ١٨٧١ م و ١٨٨٠ م سجل أسماء سبعة وستين مهاجرا، ثم توالى بعد ذلك المهجرات العربية إلى العالم الجديد وإن كان معظمها من بلاد الشام، خاصة سوريا ولبنان.

ولقد حاول باحث آخر هو صابر عبد الدايم أن يبحث عن المهاجر الأول وعرض لكثير من الآراء السابقة، منها رأى حسن جاد فى كتابه «أدب المهجر»، وخفاجى فى كتابه «قصة الأدب المهجرى»، بأن «أنطون البشعلانى» هو أول مهاجر لأمريكا فى سنة ١٨٥٤ م وهما بذلك ينقلان رأى فيليب حتى.

ولا يتفق الدكتور هدارة مع رأى فيليب حتى - كما يذكر عبد الدايم - إذ يرى أن الخورى إلياس الموصلى هو أول مهاجر مؤيدا رأى الشدياق فى كتابه «نثار الأفكار»، فى حين نرى محمد عبد الغنى حسن يرى أن أول من وطئت قدماه أرض كولمبس هو لويس صوبانجى.

وينتهى صابر عبد الدايم إلى «أن الهجرة بدأت مقدماتها تظهر منذ أواخر القرن التاسع عشر، ما عدا هجرة الخورى إلياس الموصلى سنة ١٨٦٦ كما يقول الشدياق، ولم يكن لها أثر أدبى»^(١).

(١) صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ١٤.

والحقيقة التى يتفق عليها الجميع أن الهجرة بدأت إلى أمريكا الشمالية أولاً، ثم الجنوبية ثانياً، وأنها تكاثرت بعد عام ١٨٨٠ م، مما جعل لها أثراً اجتماعياً وأدبياً، لا يستطيع أحد أن ينكره.

صحافة المهجر:

وكان من ثمرات هذه الهجرة أنه تكونت جالية عربية، وحين استتب الأمر بهذه الجالية، بادرت بإنشاء الجمعيات والنوادي الأدبية، وعلى رأسها «الرابطة القلمية The Pen League»، لتعبر عن همومها وآمالها، فما من حادثة تمر بالوطن العربى إلا وانبرى أعضاء هذه النوادي من الشعراء والأدباء والخطباء والساسة يعبرون عن آرائهم معارضين أو مؤيدين.

وجدير بالذكر أنه «فى الميدان الأدبى ظهر أفراد عديدون رفعوا لواء العربية وأعلوا من شأن بلادهم ولغتهم بين مواطنيهم الجدد، هؤلاء الأعلام أمثال: أمين الريحانى، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضى، وعريضة، وأيوب، وغيرهم من الشعراء والأدباء»^(١).

ولقد تواجدت الصحافة العربية فى أمريكا بشكل ملموس منذ صدور أول جريدة لهم فى ١٨٩٢، فكانت صفحات هذه الصحافة مُلتقى لأهل الفكر والرأى من المهاجرين من المقيمين، والمهاجرين فى بقاع أخرى، كما كانت حلقة وصل بينهم وبين أوطانهم أو وطنهم العربى الكبير.

وقد قامت هذه الصحف بتعريف الشرق العربى بأعلام الشعر والنثر فى المهجر، أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى وغيرهم، ومن أشهر هذه الصحف صحيفة «السائح» التى تأسست فى مدينة نيويورك عام ١٩١٢ باللغة العربية، وقد كانت ميداناً لعدد غفير من الكتّاب، وعلى رأسهم أعضاء الرابطة القلمية.

(١) شعراء الرابطة القلمية: ص ٥٩.

ولقد أسهمت الصحافة العربية في المهجر في الحفاظ على الإبداع العربي، لغة وبيانا، وأبقت على جذوة الثقافة العربية موقدة في أفئدة شباب المهاجرين، بعد أن صُرب بينهم وبين وطنهم بسور من الغربية، كما أنها أدخلت إلى اللغة العربية والثقافة الشرقية الجسارة اللغوية، والجرأة الفكرية، أو قل الحرية الأمريكية في الشكل والموضوع الأدبيين.

الجدير بالذكر أن بعض الكتاب المهاجرين اشتركوا في تحرير مجلات أمريكية؛ بل منهم من أنشأ مجلات باللغة الإنجليزية مثل مجلة الفنون السبعة The Seven Arts، مما أسهم بشكل بارز في تبادل الثقافات وتقريب وجهات النظر^(١).

الرابطة القلمية :

من رحم جريدة السائح خرجت الرابطة القلمية، ففى بيت عبد المسيح حداد صاحب امتياز السائح اجتمع لفيف من المهاجرين النشطاء، والمعنيين بالأدب والفكر في مساء ٢٠ أبريل ١٩٢٠م، وتحدثوا فيما بينهم عن فكرة إنشاء تجمع أدبي يعبر عنهم وعن رؤاهم الفكرية والثقافية والأدبية، ورأوا أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضم قواهم وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها.

ولقيت الفكرة قبول الحاضرين واستحسان الموجودين وتحمسوا لها جميعا، وهم: جبران، نسيب عريضة، وليم كاتسفليس، رشيد أيوب، عبد المسيح حداد، نادرة حداد، ميخائيل نعيمة.

وبعد أسبوع - وتحديدًا في ٢٨ أبريل ١٩٢٢م - كان اجتماعهم الثانى في بيت جبران خليل جبران، والذي يعد بمثابة الاجتماع التأسيسي للجمعية؛ حيث رسموا لها أهدافها، ووضعوا لها مبادئها، وأطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية.

وفي هذا الاجتماع تمت الموافقة على دستور الجمعية، وانتخب المؤسسون جبران عميدًا للرابطة، وميخائيل نعيمة مستشارًا، ووليم كاتسفليس خازنًا، وكلفوا نعيمة مهمة تنظيم قانونه.

(١) انظر: السابق، ص ٩٦.

ومن أهم ما جاء في دستور الجمعية «أن تهتم الرابطة بنشر مؤلفات عمالها ومؤلفات سواهم من كتاب العربية المستحقين، وبترجمة المؤلفات المهمة من الآداب الأجنبية، وأن تعطى الرابطة جوائز مالية في الشعر والنثر والترجمة تشجيعاً للأدباء»^(١)، وهو ما يؤكد دور الرابطة في تواصل الأدب العربي والأدب الأمريكى، ووضعه هدفا رئيسا من أهدافها.

الترجمة:

هذا يفسر لنا دعوة ميخائيل نعيمة للترجمة، عندما رفع شعار «فلنترجم! ولنجلّ مقام المترجم؛ لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة، وقلوب كبيرة، تسترّها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود نتمترغ في حماه، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش بأفكار هذا العالم، وآماله، وأفراحه وأحزانه»^(٢).

لعبت الترجمة دوراً بارزاً بين الثقافة العربية والثقافة الأمريكية، وعملت على نقل المفاهيم والرؤى الحديثة، وكانت حركة الترجمة - وما زالت - أكثر أثراً، وأجدى على العقل والفكر؛ لأنها تضيف جديداً في الوعي والإدراك، والعلم والمعرفة.

وعلى الرغم من أن حركة الترجمة العربية والتي بدأها رفاعه الطهطاوى كانت في أول أمرها علمية حربية ولم تهتم إلا بمؤلفات مثل: «علوم النباتات والحيوان والكيمياء والجبر والهندسة والطب وهكذا»^(٣)، فإنها بعد فترة قصيرة من الزمن أسهمت في التعريف بالثقافة الغربية والمذاهب الأدبية وروادها من شعراء وأدباء، فضلاً عن الفنون المستحدثة من رواية، وشعر مرسل ومنتثور.

(١) السابق: ص ٨٢.

(٢) الغربال: دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١، ص ١٢٦.

(٣) إبراهيم على أبو خشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢، ص ٩٨.

ويضيف أبو خشب: «صارت لدينا طبقة ممتازة من المتخصصين في كل فروع العلم والأدب واللغات، ولذلك تميزت هذه الفترة التي مرت من القرن العشرين بكثرة الكتب المترجمة من شتى اللغات إلى العربية، وعُنت المجالات الأدبية التي ظهرت في هذه الحقبة بأن تزود قراءها بكثير من الأبحاث العلمية والأدبية المترجمة، واشتدت عنايتها بالقصة حتى كان لا يخلو عدد من أعدادها من قصة مترجمة»^(١).

وظهرت لنا محاولات في تجديد الشعر شكلا ومضمونا، مثل محاولات أمين الريحاني في كتابة الشعر المنشور مقتفياً خطى «وَيْتْمَان Walt Whitman» الأمريكي، ومحاولات مدرسة الديوان في الشعر المرسل، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي Blank Verse متأثرة في ذلك بالأدب الإنجليزي؛ حيث كان عبد الرحمن شكري «يتابع - باعتباره يتقن الإنجليزية - حركة النقد الدائرة في أوروبا ويريد أن ينقلها إلى العالم العربي، ولما كان الأدب الأجنبي متحرراً من الوزن والقافية، فقد نادى بذلك فيما نادى به، وقد كان شعره قد تحلل من الروى في بعض الأحوال»^(٢).

والحقيقة - كما يشير شوقي ضيف - أنه «لا نكاد نخطر خطوات في هذا القرن العشرين حتى تشتد صلتنا بالأدب الغربية، وتنظم هذه الصلة تنظيمًا من شأنه أن يُحدث تطوراً خطيراً في الشعر، وسرعان ما ظهر جيل فقه الآداب الإنجليزية والأوروبية فقهاً حسناً، وهو فقه أدى به أن يتغير مثله الأعلى في الشعر، وأن ينظر إلى مدرسة النهضة عند حافظ وشوقي وأضرابهما نظرة سخط، إذ رأهم يتجهون بشعرهم أحياناً نحو مناسبات تافهة، وكان أولى لهم - في رأيه - أن يتجهوا به إلى الحياة الإنسانية وما تزخر به من شرو وآلام، وإلى الطبيعة وما ينبث فيها من حقائق الكون والوجود، وكان يؤذيه ما رآه عندهم من محافظيّة مسرفة على إطار الشعر التقليدي في صياغته وفي صورة أوزانه وقوافيه»^(٣)، هذا الجيل لا شبه بينه وبين من سبقه في تاريخ الأدب العربي الحديث، جيل أوغل في القراءة الإنجليزية على حد تعبير العقاد.

(١) السابق: ص ١٠٢.

(٢) السابق: ص ٢٦١.

(٣) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص ٢٩٠.

وعلى المستوى النقدي نجد الأثر جلياً في التأثير بالثقافة الغربية وما تحمله من تطورات على الساحة النقدية، فظهرت لدينا مدارس جديدة على رأسها المدرسة الرومانسية والرمزية، ولعل النقد العربي أفاد أكثر من غيره من فنون الأدب من هذه الثقافة، وهو ما تؤيده شهادات من الباحثين والنقاد، بل من الشعراء والأدباء أنفسهم، فضلاً عن المعاصرين من الكتاب، يقول العقاد :

«فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في قراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان واليطاليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى»^(١).

والحقيقة التى لا مرأى فيها أنه لا ثمة عيب من هذا الاتصال الفكرى والتبادل الثقافى؛ ما دام فى إطار علمى مرتكزاً على أسس راسخة من الأصالة وتقدير الذات، لا تقديسها، «فتواصلنا مع الغرب وثقافته حقيقة لا تنكر، ولا يمكن حجبها، وهذه الحقيقة تستدعى حقيقة أخرى هى تأثرنا بكيفية ما بهذه الثقافة الغربية، ولأن الأدب الغربى هو واحد من منظومة هذه الثقافة فإن تأثرنا به هو واحد من جوانب هذه الحقيقة»^(٢).

ونعود مرة أخرى إلى ميخائيل نعيمة الذى ينسب الفضل للغرب حينما يعلن صراحة فى غرباله أن ما تعود البعض يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حداثق الآداب الغربية.

وإن كنا نتفق مع بعض ما يُقره ميخائيل نعيمة إلا أننا لا نستطيع أن نقر بالكل، فالنهضة الأدبية للعربية كما أفادت من الآداب الغربية أفادت من التراث العربى

(١) شعراء مصر وبيئاتهم: مطبعة حجازى، ١٩٣٧م، ص ١٩٢.
(٢) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢م، ص ٦٦.

وذخائره، ولا ننسى دور مدرسة الإحياء والبعث وما قامت به من نهضة ثقافية ولغوية، أعادت للغة العربية وآدابها رونقها وجمالياتها بعد أن تكدست بالزخارف اللفظية والألغاز والأحاجى البلاغية.

إدجار آلان بو في الأدب العربي:

مهّد هذا الاتصال بين الأدب العربي والأمريكي الساحة الأدبية في الوطن العربي لتلقى الأدب الأمريكي وما فيه من تناول جديد وأسلوب فريد، كما أسهم هذا الاتصال بأشكاله المتنوعة بشكل ملموس في التعرف على أدباء ورواد هذا الأدب، وعلى رأسهم إدجار آلان بو.

فقد أشار يحيى حقى صراحة إلى معرفة الأدباء العرب بإدجار آلان بو، خاصة في القصة العربية القصيرة، حين تحدث عن مصادر القصص في المدرسة الحديثة للقصة القصيرة؛ حيث أكد اتصالهم بالأدب الفرنسي والإنجليزي الذي قادهم إلى قراءة مؤلفات كبار هؤلاء الأدبيين، فقال:

«قادهم جوعهم الثقافي إلى ارتياد آفاق أخرى فقرءوا الكُتَّاب يجذبونهم؛ لما في حياتهم من مأسٍ أو لقدراتهم على البهلوانية، فكانت على مائدتهم تتردد أيضا أسماء جوته وأوسكار وايلد وإدجار آلان بو، وهنرى فيرلين ورامبو وبودلير، بل في الأدب الإيطالي مؤلفات بيراندللو وترجموا له، والصابرون منهم يطوفون أيضا بجحيم دانتي، فإذا ضاقوا وطلبوا الفكاهة قرءوا مارك توين، وبوكاشو، وكان من النادر أن نسمع باسم الجاحظ أو المتنبي»^(١).

ومن قبل اعترفت الشاعرة نازك الملائكة صراحة في إحدى رسائلها إلى الشاعر والناقد إبراهيم العريض باقتفائها أثر «بو»، ومحاولة مجاراته في أوزانه ونقلها من الإنجليزية إلى العربية - خاصة قصيدته «الغراب The Raven»؛ حيث تقول:

(١) فجر القصة المصرية: ص ٨٠.

«إننى أودّ أن ألفت نظرك إلى أن «لعنة الزمن» لا تحتوى على مجرد شبه بقصيدة «بو»
«The Raven» وإنسا هي في وزنها تتفق كلياً مع وزن «الغراب» وهي في الواقع إحدى
محاولاتي في تطبيق الأوزان الإنكليزية على شعرنا العربي، ولا بدّ أن تكون لاحظت أن
أسلوب القوافي الذي استعملته هو عين أسلوب التقفية في «الغراب» وقد استعملت أنا
قافية (القاف) مكان (الراء) عند «بو» لسبب يتعلق بكيان قصيدتي»^(١).

مع العلم بأنها تقر بأن «بو» ليس من الشعراء المحبوبين أو الكتاب المفضلين لديها،
ووضعت ضمن كتاب المرتبة الثانية، فضلاً عن وصفها لقصصه بأنها لا تعدو أن تكون
مجموعة انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ وملكة قصصية ضعيفة، وأبدت أسفها إن
تجاوز تشابه قصيدتها «لعنة الزمن» بقصيدة «بو» «الغراب» حدود التجريب في الوزن،
إذ تقول: «إن لاح لي أنني في «لعنة الزمن» أشبه «بو»، فأسأف على القصيدة؛ لأنني -
كما قلت - لا أحبه كثيراً»^(٢).

الأعمال المترجمة :

أما عن ترجمة أعماله فقد تعددت الترجمات التي تناولت قصصه وأشعاره، فكما
جاء في كتاب «توثيق الترجمة والتعريب» فإن معظم أعماله تُرجمت في القاهرة وبيروت،
وتعددت ترجمات الكثير منها، مثل: «قصة» الخطاب المفقود» ترجمة ونقد عباس محمود
العقّاد، وصدرت ضمن كتاب «ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي» نشر
مكتبة الإنجلو المصرية سنة ١٩٦٣ م^(٣)، كما ترجم القصة عمر القبانى بعنوان «لغز
الخطاب المفقود» ونشرتها مكتبة الكرنك عام ١٩٦٣ م، ومن ترجمة عمر القبانى ونشر
مكتبة الكرنك صدرت قصة «القلب النمام» عام ١٩٦٢ م، ثم ترجمها عبد الرحمن
العوض بعنوان «القلب الفاضح» ونشرها نادى جلة الأدبى عام ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م.

(١) مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣ - ١٩٩٦ م: نادى العروبة، البحرين ١٩٩٦ م، ص ٧٧.

(٢) الصفحة السابقة.

(٣) ترجم العقّاد أيضاً في الكتاب نفسه قصة The Cask of Amontillado تحت عنوان: «باطنية النبيذ
الشريش».

كما تعددت ترجمة قصة «الخنفسة الذهبية» ترجمة صدقي نجاتي ونشرتها دار الكتاب العربى في بيروت عام ١٩٥٤ م، ثم ترجمها إسماعيل أبو العزائم بعنوان «الحشرة الذهبية» ونشرتها دار لونغيان في القاهرة عام ١٩٨٧ م، ثم ترجمتها غادة الأشقر بعنوان «الجعران الذهبى» ونشرتها وزارة الثقافة السورية عام ١٩٩٨ م^(١).

وتجدر الإشارة هنا إلى ترجمة خالدة سعيد لمجموعة من قصص إدجار تحت عنوان: «مغامرات وأسرار» والتي صدرت عن دار مجلة شعر ببيروت ١٩٦٢، وأعادت نشرها مرة أخرى مع مقدمة ضافية لبودلير في ١٩٨٦ عن دار الآداب ببيروت بعنوان: «القط الأسود وقصص أخرى».

وفي مقال عبده وزان «حول ترجمة إدجار ألن بو»^(٢)، أشار إلى أن دار المكشوف كانت أصدرت في بيروت عام ١٩٤٩ كتاباً عنوانه: «المرأة في حياة إدجار بو»، وقد أصبح هذا الكتاب في حكم النافذ بعد أن أغلقت هذه الدار اللبنانية أبوابها في السبعينيات من القرن المنصرم.

ولكن يسبق هؤلاء جميعاً إبراهيم عبد القادر المازنى، فقد ترجم قصة "بييد الأمونتيلا دو" ضمن كتابه مختارات من القصص الإنجليزى، والذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر، في عددها السابع من عيون الأدب الغربى، في ١٩٣٩ م.

وترجع أهمية ترجمة المازنى ليس إلى أنها الأولى فحسب، بل إلى توخيها إبراز أسلوب الكاتب، وخصائصه الفنية، مما يعطى صورة أقرب للمؤلف واتجاهاته الفنية، ومدرسته الأدبية، ولم يتأثر المازنى برغبات الجمهور التى تهدف للمتعة والتسلية، على حساب القيمة الفنية، فيقول في مقدمة مختاراته:

«وروعى في الاختيار إبراز أسلوب الكاتب وخصائصه الفنية لا تسلية القارئ، والمراد هو التعريف بالكاتب بهذه الوساطة والإشارة إلى فنه لمن يعنيه التوسع في

(١) على بن سليمان الصوينع: توثيق الترجمة والتعريب، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، ص ١١٣.

(٢) صحيفة «الحياة»، لندن، عدد ٢/٣/٢٠٠٩.

الدرس، ولم نَر أن نترجم لأحد أو نزيد على إثبات سنتي الميلاد والوفاة لأن كل ترجمة في مجموعة كهذه لا تكون إلا موجزة جدًا ولا خير في مثل ذلك ولا جدوى. وقد توخينا في الترجمة مثل ما روعى في الاختيار، أى إبراز أسلوب الكاتب لا أسلوب المترجم^(١).

وأخيرًا وبعد تقصير غير مبرر، وتجاهل غير مفسر، صدرت الأعمال الكاملة لإدجار آلان بو عن المركز القومى للترجمة بالقاهرة ضمن سلسلة الشعر، العدد ١٦٠٦ سنة ٢٠١٠ بعنوان: «إدجار آلان بو الأعمال الكاملة - الشعر، وادى القلق» ترجمة وتقديم غادة الحلوانى.

ومع ذلك فإن التسمية غير أمينة، فلم تترجم من أعمال بو سوى قصائده ومقالى المبدأ الشعري والأساس المنطقي للشعر، ولا أعلم إن كانت المترجمة ستصدر ترجمة لباقي أعماله الغزيرة خاصة النقدية منها إذ لم تحظ باهتمام كافٍ، أم إنها اكتفت ببا ترجمت، مع العلم أن المترجمة لم تترجم لأى قصة من قصصه.

(١) مختارات من القصص الإنجليزى: تأليف تشارلز ديكنز وآخرين، ترجمة إبراهيم عبد القادر المازنى، الناشر كليات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص ٧.

● الفصل الأول

تأثير «بو» في النقد العربي الحديث

أولاً: نظرية بو النقدية

توطئة:

يُعد إدجار آلان بو رائداً من رواد النقد الجديد، على الرغم من أن شهرته نالها بصفته شاعراً وقاصّاً أكثر منه ناقدًا أدبيًا، فإن إسهاماته في النقد الأدبي وعدم توقفه عند حدود كتابة الشعر أو القصة فحسب، وتجاوزه لتخومهما، وانطلاقه نحو رحاب النقد والتنظير للأدب خاصة والفنون عامة؛ دفع ببعض الباحثين والدارسين إلى أن يعدوه المؤسس الأول للنقد الأمريكي الجديد^(١).

«ولا شك أن أفكار «بو» هي إحدى بدهيات النقد الحديث الذي يعد «بو» من رواده الأوائل، فهو صاحب أثر عميق في الأدب العالمي الحديث؛ فلقد أثرت نظريته الجمالية ومهارته الحرفية الواعية على زعماء مدرسة الفن للفن؛ خاصة في فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة «بو» عام ١٨٥٢»^(٢).

فإن لم يكن «بو» أول ناقد أدبي في أمريكا؛ فهو - على الأقل - من أهم نقاد الأدب الذين كتبوا في الدراسات النقدية، ونظريات الإبداع والنظم، ومبادئ الفن وأسس الكتابة الأدبية، ولا يمكن إغفال أثره الجلي وتأثيره الخفي في الكُتّاب اللاحقين له.

لم يقتصر عمل «بو» النقدي على تقريظ أو تجريح كتاب أو كاتب؛ بل ناضل من أجل تحقيق استقلالية الأدب الأمريكي عن الأدب الأوروبي، وقدم عدة دراسات نقدية عبر

(١) إدجار الشاعر والقصصى، ص ١٢٨.

(٢) يحيى معوض أحمد: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، ص ٢١.

كتابات ومقالاته للمجلات خاصة مجلة رسول الأدب الجنوبية، والتي كانت تقرأ في كل مكان في أمريكا، «فقد أراد أن يقدم مساعده من أجل تطوير الأدب القومي الناشئ وأحس أن النقد الفكري هو المفتاح لذلك، فكان يكره الكتب والكتابات السيئة، وغالبا ما كان نقده صحيحا»^(١).

و ذات الأسباب التي دفعت «بو» إلى النقد، والمتمثلة في السعي إلى تحقيق استقلال الوطن الفكري، هي ذاتها التي دفعت بأمريكا القرن التاسع عشر إلى تجاهله أو محاولة تجاهل عبقريته؛ «لأن الأمريكيين في ذلك الوقت كانوا مغرقين في وطنيتهم وكانوا يشعرون في أغلب الأوقات أن فن «بو» هو فن غريب جدا عنهم، حتى إنهم لم يتمكنوا من فهم تلك الإثارة التي صنعها في فرنسا، خاصة أنه كان له تأثير مهم على عدد من الشعراء الفرنسيين الكبار أمثال شارلز بودلير وأرثر رامبو، وفي حين أن شعر «بو» كان يعمل على اكتشاف الأعماق التعيسة للنفس الداخلية؛ كان شعر هنري وردزورث لونجفلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢) يتحدث مباشرة إلى قلوب الناس العاديين الأمريكيين، ولذلك فإن جزءا من الشعبية التي حظى بها كانت نتيجة طرح الأشياء وبشكل جميل كما يريد الأمريكيون سماعها، حتى يبدو كأنه يرد على «بو» حينما يوصي بحياة مفعمة بالنشاط والحيوية والصحة»^(٢).

بيد أن الحقيقة التي لا يمكن أن يتجاهلها أي دارس أن «بو» قد أسهم بنقده كتابات ومقالات في إثراء التراث الأمريكي الأدبي، إن لم يكن الفكري، فهو صاحب فلسفة جمالية تنم عن ذوق رفيع وحس رقيق، يسمو بالإبداع إلى سماء الفن الرفيع، فهو صاحب نظرية حقا، وظف لها كل ما أوتي من تنظير وتطبيق، ويصدق عليه قول إدموند ويلسون Edmund Wilson: «لم يعرف أدبنا نقداً مثل نقد بو»^(٣).

(١) بيتر هاي: موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هيثم علي حجازي، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠، ص ٩٦.

(٢) السابق: ص ٧٠.

(٣) إدجار آلان بو القصص والشاعر: ص ١٤٧.

وإن كان النقد التطبيقي عند «بو» هو الركن الأول لنظريته النقدية فإن التنظير النقدي هو الركن الثاني الذي تقوم عليه هذه النظرية، فإلى جانب النقد التطبيقي كتب «بو» نقدا تنظيريا عرض فيه آراءه ورؤاه في الفنون والآداب عموما، والشعر والقصة خاصة، راسما لهما الحدود والقواعد التي ترتقى بهما إلى سماء الفن والأدب، وهو في الوقت نفسه يلقي الضوء على منهجه الذي سلكه في إبداعه وإنتاجه لهما.

مصادر النظرية النقدية عند بو :

ويمكن استقراء النظرية النقدية لبو من خلال مصادر خمسة، هي:

١ - مراجعات الكتب وعرضها:

وهي تلك المراجعات التي استعرض فيها «بو» أعمال الكتاب الآخرين، وقام بتحليلها وتقييمها من خلال وجهة نظره النقدية، ومن أشهر أعماله في هذا الميدان كتاب «الرواية الثانية للحكايات» Twice-Told Tales عرض لقصص ناثانيال هوثورن Nathaniel Hawthorne.

٢ - المراسلات والخطابات:

من أشهر هذه الرسائل رسالته الموسومة بعنوان «رسالة إلى ب, Letter to B» والتي تُعد وثيقة مهمة في التعرف على النظرية النقدية عند «بو»، بالإضافة إلى العديد من الخطابات التي أرسلها إلى المجلات وفيها إجابات ونقاشات حول بعض قضايا الأدب والفن.

٣ - المقالات النقدية:

ومما ساعد على ثراء ذخيرة «بو» النقدية عمله في تحرير المجلات الأدبية، إذ فرضت عليه القيام بعرض الكتب وكتابتها تقریظا ونقدا؛ «ولذلك ظهرت له مئات المقالات النقدية في مختلف المجلات والصحف التي كان يشتغل في تحريرها، وكان لكتابته ووضع مبادئه بشكل منظم ما ساعده على إقامة العمود الثالث الذي يركز عليه عمله الأدبي، ألا وهو النقد»^(١).

(١) فنسنت بورانيللي: إدجار آلان بو، ص ١٢٥.

ويُعد مقال «الافتتاحية Exordium» أفضل مثال لهذه النوعية من الأعمال النقدية، فأولى مهام «بو» التحريرية أن يعلن لقرائه المكانة الحقيقية للعمل محل الدراسة، وهل هو جدير أن ينضم تحت لواء الأدب، أم هو دخيل لا يستحق هذا الشرف، وإن إعطاء أى عمل إبداعى شهادة مرور إلى عالم الأدب يستوجب إبداء الأسباب والمبررات المقنعة، وأهم ما يضطلع به الناقد هو أن يستخلص القوانين التى سوف يصدر بمقتضاها حكمه الصائب على الأعمال الأدبية»^(١).

٤ - الدراسات النقدية:

إن كانت مقالات «بو» النقدية هى بحكم عمله الصحفى، واستجابة إلى متطلبات عمله؛ بيد أن «بو» كتب بعض الدراسات النقدية المتخصصة، بعيدا عن دوافع العمل الصحفى، فأصدر عدة دراسات من أهمها: «المبدأ الشعري The Poetic Principle» و«فلسفة التأليف Philosophy of Composition» وفي هاتين الدراستين يمكن استخلاص نظرية «بو» النقدية كاملة، حيث احتوتا على أساس نظريته النقدية، وجوهر آرائه فى فلسفة الفن، فهما وحدهما تكفيان لفهم وجهة نظر «بو» - دون لبس - فى قضايا النقد والفن.

٥ - أعماله الإبداعية:

ويقصد بها استنباط الأسس والمبادئ لنظريته النقدية من خلال الاستقراء التام لأعماله الإبداعية، خاصة تلك المبادئ والآراء التى لم يصرح بها فى مقالاته أو دراساته النقدية.

هذا التنوع الهائل فى المصادر يحمل دلالة صريحة على الغزارة فى الروافد والإنتاج على حد سواء، وهذه الجعبة المليئة بالدراسات والمقالات، وهذه الذخيرة المكتظة بهذا الكم الهائل من العناصر النقدية، يحمل فى طياته إشارات محورية على الحس النقدى الرفيع، والقدرة الفائقة على التنظير والتفصيل.

(١) السابق: ص ١٢٧.

ويؤكد أن «بو» ظل طول ممارسته الإبداعية يبحث عن الأسس والأطر التي تركز عليها العملية الإبداعية والتجربة الفنية، كما يؤكد أن الممارسة الإبداعية ما هي إلا تطبيق عملي لهذه القواعد المنظمة التي صاغها بحسه المرفه، واستشفها بذوقه الرفيع، في فلسفة جمالية لنظرية نقدية أثرت وأثرت - في آن - الحياة الأدبية والنقدية.

مفهوم النقد ووظيفته عند بو :

حتى الآن يظل تنظير «بو» وتقعيده للقصة القصيرة هو المرجعية الأولى لهذا الفن الحديث، وثمة إقرار بأن رؤيته الرمزية في الشعر هي الملهم الأول لهذه المدرسة، خاصة غايتها الفنية التي اختزلت في المقولة الشهيرة: «الفن من أجل الفن Art for art's sake». «وعلى قدر إيمان «بو» بالفن من أجل الفن كان إيمانه بالنقد من أجل النقد، إنه لا ينكر أن النقد يأتي بعد العمل الفني، ولكن هناك قوانين وقواعد يجب أن يخضع لها النقد»^(١).

وأهم ما يقوم به الناقد الحصيف أن يستنبط تلك القوانين والقواعد التي بمقتضاها سوف يصدر أحكامه النقدية على الأعمال الأدبية، وتوفيق الناقد أو إخفاقه في أحكامه على الأعمال الأدبية يقاس في مدى مراعاة هذه القوانين والقواعد التي سنّها الناقد بنفسه دون غيره، «فإن «بو» ليمنح الناقد استقلالاً تاماً، ويعفيه من الخضوع لأحد أو لشيء إلا لقوانين النقد وقواعده»^(٢).

هذا الاستقلال نابع من كون وظيفة الناقد حيال الأدب لا يمكن لأحد سواه أن يؤديها، والتي تتلخص في أن يميز بين الكتابة الجيدة والكتابة غير الجيدة، وأن يفضل عملاً على الآخر، «ثم إن عليه أن يعلن على الملأ أن الكتابة الجيدة هي وحدها صاحبة الحق في أن تعيش في عالم الأدب، وأن الكتابة غير الجيدة يجب أن يدفع بها إلى عالم النسيان»^(٣).

(١) السابق: ١٢٧.

(٢) السابق: ١٢٧.

(٣) الصفحة نفسها.

إن الناقد لا يتطفل على غيره ولا يعيش عائلة على غيره لأن له وظيفة مستقلة فريدة في نوعها، إن له وظيفة نبيلة: الدفاع عن الجمال والتمثيل الفنى.

يرى «بو»: «أن كل عمل فنى يجب أن يحوى بين طياته كل ما هو مطلوب لفهمه»^(١)، بمعنى أن على الناقد أن يعتمد في نقده على العمل الإبداعي بغض النظر عن مبدعه، قد يعرف الناقد كثيرا أو قليلا عن صاحب العمل، ترجمة حياته، الظروف والملابسات التى دفعته للكتابة، «وبالطبع لسنا ملزمين بتصديق آراء الكاتب كلها»^(٢)، فلا يجب ألا يكون لهذه المعلومات والحقائق - برغم طرافتها وجديتها - أى أثر على رأى الناقد فى العمل، فهى مؤثرات خارجية ودخيلة على العمل الفنى، وبالتالي فلن تؤثر فى تقييمه.

ويذكر «فنسنت بورانيللى» أن موقف «بو» من النقد كان «هو الموقف المؤلف لدى كتاب جيله ونقاده، كان نقاد الأدب الأمريكى المعاصر ثائرين على المعايير الاجتماعية غير الأدبية، كانوا يقللون من شأن التحليل النفسانى والمعالجة الاقتصادية، وكانوا لا يقيمون وزنا لمعالجة الأدب من الناحية التاريخية، ومن بين هؤلاء النقاد كان جون كرو رانسوم، وإلين تيت، و. ر. ب. بلاك مور يعتبرون الكتاب وحده هو موضوع النقد، وهم يسرون على سُنَّة «بو» الذى يعتبر رائد النقد الجديد».

ويستطرد «فنسنت» قائلا: «لقد كان «بو» يَظن بالنقد أن يخرج على هذه القاعدة، وكان لا يقبل من الناقد أن يهمل دقة الإحساس بالجمال فى سبيل الدخول فى تفاصيل دقيقة تتعلق بطفولة الكاتب وشئونه المالية ودوافعه إلى الكتابة، إنه يكره من الناقد أن يتحدث حول الكاتب بدلا من أن يتحدث عن الكتاب مباشرة، ويعلل فساد النقد بهذه الطريقة الخاطئة، فيقول: إنها لا تتطلب مقدرة خاصة فى حين أن النقد الحقيقى يحتاج إلى موهبة مميزة»^(٣).

(١) الصفحة نفسها.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Edgar Allan Poe. W. J. Widdletox, Publisher 1867, Vol.4 P390.

(٣) السابق: ص ١٢٨. «But of course we shall not be called upon to endorse all the writer's opinions».

وظيفة النقد في الأدب العربي الحديث:

رفض العديد من نقادنا في العصر الحديث إقحام الدراسات النفسية والتحليل النفسي للأدب، كما اعترضوا على مزج الدراسات الفلسفية بالأدب تحت اسم إستراتيجية الأدب، فضلا عن إنكارهم لربط العلوم الاجتماعية أو الجدلية التاريخية بالنقد الأدبي، واستخدام هذه النظريات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية في الحكم على الأدب والأدباء، ونادوا بأن الأُولَى قصر النقاد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها بدلا من محاولة الزج بعلوم مقحمة على الأدب ونقده.

وهم في هذا يتفقون - بقصد أو بدون قصد - مع «بو» في أن العمل الأدبي يحوى بين طياته قيمة الجمالية ومقوماته الفنية، وأن المعيار الوحيد الذى يقاس به النص الأدبي هو قيمته الفنية، ومن ثم «لم تعد القيمة الفنية في الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجي، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن، بل صار الحكم على الأثر الأدبي في النقد الحديث منصبا على العمل الأدبي من ذاته، من حيث اكتماله الفني، وملاءمة التعبير للوسائل المستخدمة فيه»^(١).

وعلى رأس هؤلاء الذين ثاروا على ربط النقد بعلوم الاجتماع وأبحاث علم النفس ومباحث الفلسفة خاصة الجمالية منها، وغير ذلك من علوم، طه حسين، والزيات، ومحمد مندور، ويُعد كتاب مندور «في الميزان الجديد» خير مثال، إذ يقول فيه :

«والأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونُحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة، وهذا ما يجب علينا جميعا أن نجاهد في سبيله، إنه لوهمٌ بعيد أن نظن في علم النفس، أو في علم الجمال أو غيرهما من العلوم كبير فائدة للأدب، يجب علينا أن نعرف كل تلك الأبحاث، ولكن على أن نحفظ بتلك المعرفة لأنفسنا ولا نزعج بها في الأدب وإلا كنا مفلسين نوهم الغير ببريق كاذب»^(٢).

(١) محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص ١٢٢.

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ١٨٦.

وهو في هذا يرد على محمد خلف الله، ومن رأى رأيه من النقاد في الأوساط الجامعية وغير الجامعية، وكان خلف الله قد نشر مقالا بعنوان: «الشعراء النقاد» في مجلة الثقافة - كما ذكر مندور - وفيه دعا إلى أن يقوم النقد الأدبي على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع.

وينحش مندور أن تصيب هذه الدعوة الأدب بالعقم، وأن تنتهي بنا إلى قتل الأدب، ويؤكد مندور أن هذه الدعوة ليست بدعة؛ بل هي قديمة سماع عنها العرب على لسان قدامة بن جعفر، وعرفتها أوروبا في القرن الثامن عشر، قرن الفلسفة، ولقد فطن اللاحقون إلى خطأ هذه الدعوة من العرب والأوروبيين، فابن قتيبة في «أدب الكاتب» يفند آراء قدامة، أما أوروبا فقد عادت من ضلالها - على حد تعبيره - وأصبحت اليوم تؤمن بأن لكل علم مناهجه المستقلة به، وأن أي علم لا يمكن أن ينمو ويرتقى إلا إذا كان نموه ذاتيا ينبع من داخله^(١).

وفي ذات السياق يتحفظ طه حسين على دعوة الداعين إلى اتخاذ علم النفس والتحليل النفسي منهجا من مناهج النقد الأدبي لتقييم النص الأدبي ومبدعه، من أمثال العقاد، والنويهي وغيرهما، «ويفصح طه حسين هنا عن اتجاهه في فهم الأدب ونقده وهو اتجاه ذوقي يعتمد النص قبل الأديب، ويعرض له من جانبه الجمالي، باعتباره فنا جميلا، وما يتوافر فيه من خصائص الجمال، وهو جمال موضوعي في كل نص جميل»^(٢).

والأجدر بالناقد والأجدي للقارئ أن يُتفق الوقت ويُبذل الجهد في الدراسة الفنية للأدب والشعر بدلا من التحليل النفسي للأدباء والشعراء «فنحن في حاجة إلى أن نتذوق أدبهم ونستسيغهم فنستمتع بما فيه من روعة وجمال أكثر من حاجتنا إلى تحليل نفوسهم من غير علم بها أو دليل عليها»^(٣).

(١) انظر: في الميزان الجديد، ص ١٧٨.

(٢) فاضل محمد عبد الله الزبيدي، المنهج النقدي عند طه حسين، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٦، حزيران ٢٠٠٨م، ص ١٣٣.

(٣) خصام ونقد: ص ٢٢٧.

والمعيار المهم الذى يجب على الناقد اعتياده فى تذوق النص الأدبى، هو الذوق، وما سوى ذلك - فى رأيه - هى وسائل مُعيّنة لفهم النص وتفسيره، لا لتمييزه ولا لتقييمه، فالناقد مضطر إلى أن يقرأ النص الأدبى قراءة الباحث الذى يريد أن يفهم ويفسر ويحلل ويستخلص ما فى هذا الشعر من خصائص لغوية أو نصوية أو بيانية ثم يبدأ بعد ذلك فى عمله الأصيل فى التقييم للنص الأدبى معتمدا - سواء أراد أم لم يُرِدْ - على الذوق^(١)، ناشدا الوصول إلى المثل الأعلى، و«المثل الأعلى فى الفن إنما هو هذا النحو الذى يحقق هذا الجمال الفنى الخالد الواحد فى أحسن صورة، وفى أشدها بالذوق اتصالا، وللنفس ملاءمة»^(٢).

ولهذا يقول: «كل ما فيه روعة وجمال يروقنى ويشوقنى ويمتحنى ويرضىنى مهما يكن موضوعه، لا أنفر من الأدب المادى لأنه مادى ولا أحب الأدب الروحى لأنه روحى، وإنما أنفر من الآثار التى لا تحقق معنى الأدب ولا تهدى إلى ما ينبغى أن يهتدى الأدب إليه من هذا الشعور بالجمال، سواء أصور المادة أم صور الروح»^(٣).

الناقد الشاعر:

ومن أهم سمات النقد عند «بو» أن من يبارسه لا بد أن يكون لديه الملكة الشعرية، فلا يحق لغير الشاعر أن ينقد الشعر، فكيف لمن لا يتمتع بالملكة الشعرية أن يُقيم قصيدة، فالشعراء فقط هم الذين يستطيعون أن يحكموا على الشعر دون غيرهم، وهم الوحيدون - كما يرى «بو» - أنهم القادرون أن يقوموا بالقصائد، ولا يستطيع أى ناقد مهما أوتى من غزارة علم، دون أن يمتلك القدرة على الإبداع وقرض الشعر أن يحكم حكما صحيحا وصائبا على الشعر، ففاقد الشيء لا يعطيه.

ومن الأخطاء الشائعة، بل والفظة على حد تعبير «بو» أن نطن أن غير الشاعر يستطيع أن ينقد الشعر، فيميط اللثام عن جمالياته، يقول «بو» مستنكرا: «قيل إن النقد للشعر ربما

(١) انظر فى تاريخ الأدب الجاهلى: ص ٦٣.

(٢) حافظ وشوقى: مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م، ص ٢٧.

(٣) خصام ونقد: ص ١٠٠ - ١٠١.

يكتبه شخص ليس بشاعر، هذا بناء على فكرتي وفكرتك عن الشعر، أنا أحس أن هذا خطأ؛ فإن الناقد الأقل شاعرية أقل نقدا والعكس»^(١).

هذا لا يعنى بالضرورة أن كل الشعراء يملكون القدرة على النقد البناء، بل هذه القدرة لا يملكها إلا الشعراء الكبار، وتختلف من شاعر إلى آخر على حسب موهبته الشعرية، وقدرته الفنية، خاصة أن «بو» يجعل من تجربة المبدع معيارا فنيا، يرجع إليه ليصدر تقييمه الفني وحكمه النقدي، يقول «بو»: «أعتقد أن فكرة أن أى شاعر يمكن أن يشكل تقييما صحيحا من كتاباته الخاصة شىء آخر، أنا لاحظت من قبل أنه على قدر الموهبة الفردية سيكون التقييم النقدي للشعر لذلك فإن الشاعر السيئ - فيما أزعم - يصنع نقدا زائفا، وحب ذاته سيؤدى إلى تحامله في تأييد اختياراته وأحكامه، بينما الشاعر الذى هو شاعر حقا، لن يفشل - فيما أعتقد - في صناعة نقد عادل»^(٢)، فالشاعر الفحل هو الوحيد - دون الشاعر السيئ، أو من لا يملك الملكة الشعرية - الذى يملك عقلية شاعرية ناقدة، تقدر على الوصول إلى العظمة الحقيقية للعمل الفني، فيضع يده على أوجه الجمال الإبداعى، ونواحي التناسق، وأسرار الخيال، وسمات الإمتاع، وهو الوحيد الذى يقدر على أن يميز بين العبقرية والموهبة وبين التقليد والتصنع، وبين خيال مبدع مخلق، وخيال زائف مزور، والشاعر الحق هو الوحيد الذى يملك القدرة البيانية والأسلوبية، لصياغة أحكامه النقدية وتقييماته الفنية بلغة أدبية شائقة ورائقة، تساعد في تذوق النص، والاستمتاع بما فيه من مواطن الجمال، ومقومات البلاغة.

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B. Vol, IV, P 391.

It has been said that a good critique on a poem may be written by one who is no poet himself. This, according to your idea and mine of poetry, I feel to be false ; the less poetical the critic, the less just the critique, and the converse.

(2) Ibid: P391.

I remarked before, that in proportion to the poetical talent, would be the justice of the critique upon poetry. Therefore, a bad poet would, I grant, make a false critique, and his self-love would infallibly bias his little judgment in his favor; but a poet, who is indeed a poet, could not, I think, fail of making a just critique.

وهذا ما يفسر لنا قلة النقد العظماء وكثرة الأعمال النقدية الضعيفة، «فنحن لدينا من حالات النقد الزائف أكثر من النقد الصائب، ببساطه لأننا لدينا شعراء سيئون أكثر من الشعراء الجيدين»^(١).

النقد السلبي :

إن كانت إحدى مهام الناقد هي أن يبين العمل الرديء من العمل الجيد، فإنه يجب طرح العمل الرديء والسيئ جانباً، ويؤكد «بو» على وجهة النظر هذه بشدة، ويطلب أن تتم بصرامة وحزم دون أى توائن، وهذا يتفق مع طبيعة «بو» العسكرية، وهذا الذى جعله يتعامل مع خصومه من الشعراء والنقاد بشراسة، وينظر لهم بازدراء واحتقار، وإن شئت الدقة، فهو ينظر إلى أعمالهم وآرائهم على أنها دون المستوى المطلوب، أو دون مستواه هو نفسه.

من ناحية أخرى يرى «بو» أن المهمة الرئيسة للناقد هي اكتشاف المثالب وليس إظهار المحاسن، فالحسن يتحدث عن نفسه ولا يحتاج إلى من يحسنه بالضرورة، ويعقب على قصة «زيوس Zoilus» الذى قدم مرة نقداً لاذعاً عن كتاب نال استحساناً واسعاً، فسأله «أبوللو Apollo» عن جمالياته، فأجابه زيوس أن مهمته الوحيدة هي التقاط الأخطاء، فكافأه أبوللو - ساخرًا - بأن أعطاه كيساً من القمح غير المغربل ليلتقطه مكافأة له - قائلاً :

«لست متأكدًا على الإطلاق أن الإله كان على حق، ولست متأكدًا على الإطلاق أن الحدود الحقيقية للواجب النقدي هي موضوع سوء فهم بالغ»^(٢)، ويستطرد في وجهة نظره هذه فيؤكد أن الإشارة إلى محاسن عمل فنى ما والتركيز عليها يعنى اعترافاً بأنها ليست امتيازاً كلية.

(١) الصفحة نفسها.

We have more instances of false criticism than of just, where one's own writings are the test, simply because we have more bad poets than good.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 19.

I am by no means sure that the god was in the right. I am by no means certain that the true limits of the critical duty are not grossly misunderstood.

مارس «بو» بالفعل النقد السلبي - اللاذع - ضد خصومه واستخدم ألفاظا شديدة الوقع على النفس، ولم يسلم من نقده وآرائه الحادة حتى المشهورون من المبدعين والنقاد، ودخل في معارك أدبية ونقدية مع العديد منهم آنئذ.

وما إن نشر الناشر «جدى» كتاب «لادى» عام ١٨٤٦ وهو يضم بين دفتيه سلسلة من مقالات «بو» التى كتبها تحت عنوان «أدباء مدينة نيويورك»، حتى انهالت عليه الخطابات من أصدقائه ومن نيويورك تطالبه بالحيلة والحذر فيما ينشر، يقول «جودى»: «لقد تلقينا عدة خطابات من نيويورك دون توقيع، كما تلقينا خطابات أخرى من أصدقائنا الشخصيين، وهم جميعا يطلبون منا أن نكون على حذر فيما نسمح لمستر «بو» أن يكتبه عن المؤلفين فى مدينة نيويورك، ونحن نقول لأولئك إننا لا نفعل أكثر من أن ننشر آراء مستر «بو» لا آراءنا، أما أن نتفق أو لا نتفق معه فى هذه الآراء فهذا موضوع آخر، وكما أننا لا نخشى التهديد بفقد أصدقائنا فإن الكلمات المعسولة لا تجعلنا نحيد عن طريقنا، إن طريقنا دائما هو إلى الأمام»^(١).

وما إن ظهرت مقالات «بو» حتى احتدم وطيس المعارك الأدبية والنقدية بينه وبين خصومه، فاستخدم «بو» معوله النقدى ضد أسود الأدب فى نيويورك، وعمالقه، وشهر بهم وبكل خصومه، وأطلق العنان للسان الحاد فى الهجوم عليهم ووصفهم بأفدع الصفات، واتهامهم بأبشع التهم، حتى سُمى «بو» «بالرجل ذى المعول» لشراسة نقده، وشدة هجومه.

وهذه بعض الألفاظ والصفات التى أطلقها «بو» على خصومه، فعلى سبيل المثال - لا الحصر - يصفهم بأنهم مثل «العصافير التى تقف على الدود» و«الخفافيش المهوشة» و«رواد مستنقع الضفادع»، كما وصفهم بالتملق، والثرثرة وضيق الأفق، وفيما يبدو أن الدافع لهذه الخصومة اللدود التى نحأها «بو» ترجع إلى عاملين رئيسيين، هما:

أولا: شعوره بالاضطهاد مع غروره وشعوره بالنبوغ والعبقريّة، وفى خطاب لوردزورث لونجفلو Wadsworth Longfellow، وهو أحد الشخصيات التى هاجمها

(١) أورده فنسنت بورانيللى فى كتابه «إدجار آلان بو القصصى والشاعر»: ص ١٣٢.

«بو» وانتقدها انتقادا لا ذعا خير شاهد وأصدق دليل، يقول «لونجفلو»: «إن حدة نقد «بو» ترجع في رأيي إلى طبيعته الحساسة الغاضبة التي كان يزيد في ثورتها إحساس غير محدود بالظلم»^(١).

ثانيا: رغبته في زيادة التوزيع للمجلات التي يتولى تحريرها، فقد كان يعتمد الدخول في المعارك الأدبية والمشاحنات الشخصية، بهدف الدعاية والإثارة، مما يسهم في انتشار المجلات وزيادة الطلب عليها.

مدرسة الديوان ونظرية بو النقدية:

موقف «بو» النقدي يذكّرنا بعنفوان مدرسة الديوان وعنفها النقدي ضد الكلاسيكية الجديدة وعلى رأسها أمير الشعراء أحمد شوقي، ولا نحتاج إلى بذل العناء للحديث عن اتصال مدرسة الديوان بالنقد والأدب الأنجلوأمريكي، بصفة عامة ولبو بصفة خاصة، فقد أشرنا سابقا في التمهيد إلى ترجمة المازني لقصة «The Cask of Amontillado» بعنوان: «نبذ الأمونتيلا دو» ضمن كتابه مختارات من القصص الإنجليزى، وترجمة العقاد للقصة ذاتها بعنوان: «باطنية النبذ الشريشى»، وترجم أيضا قصة «The Purloined Letter» بعنوان: «الخطاب المفقود» وذلك ضمن كتاب: «ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكى»، وأوردنا اقتباسه الذى صرح فيه بإيغالهم في القراءة الإنجليزية واتصالهم في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، مع الإشارة إلى إفادتهم من النقد الإنجليزى فوق إفادتهم من الشعر وفنون الكتابة الأخرى.

لكن الحقيقة التي نريد أن نؤكد عليها قبل الحديث عن أوجه التلاقى بين مدرسة الديوان وآراء «بو» وغيره من النقاد الغربيين، أن هذا التلاقى جاء عن عقلية نقدية مبصرة، لا عقلية نقدية مقلدة، معبرة عن موقفها في هذه الآراء النقدية، مع احتفاظهم بحقهم الكامل في التمييز والاستقلال والاختيار بما يتناسب مع ميولهم واتجاهاتهم وبيئاتهم، فهم دخلوا إلى حقل النقد الأنجلوأمريكى متسلحين بثقافتهم العربية

(١) السابق: ص ١٤٠.

الأصيلة، واضعين صوب أعينهم ظروف مجتمعاتهم ومتطلباتها، وعليه «كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»^(١).

يتفق أصحاب الديوان مع «بو» في أن النقد مهمته الأولى والأولى أن يميز الصحيح من السقيم، وأن يفند العمل الرديء، فالصحيح ليس بحاجة إلى تمييز وتقييم، فالمهمة الرئيسة للناقد - كما يرى «بو» - هي اكتشاف المثالب والعيوب وليس إظهار المحاسن، والحديث عن محاسن عمل فنى ما والتركيز عليها يعنى اعترافاً بأنها ليست امتيازاً كلية، وفي هذا المعنى يقول أصحاب الديوان:

«وربما كان نقد ما ليس صحيحاً أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه في جميع حالاته، لهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة»^(٢).

وهنا يمتزج «بو» مع مدرسة الديوان في النقد السلبي، والاهتمام بتحطيم السابقين، ورفع المعول لهدم كل ما يخالف توجهاتهم النقدية ومواقفهم الأدبية، وإن كان «بو» استخدم معوله النقدي ضد فحول الأدب في أمريكا، وأطلق العنان للسانه الحاد في الهجوم عليهم ووصفهم بأقذع الصفات، واتهامهم بأبشع التهم، حتى سُمي «بو» «بالرجل ذى المعول» لشراسة نقده وشدة هجومه، فإن أصحاب الديوان أطلقوا العنان في هجومهم على فحول الأدب العربى شعراً ونثراً وتناولهم بالنقد والتجريح، بل والتشنيع، فشوقى يزحف إلى الشهرة زحف الكسيح^(٣)، وشكرى صنم الألاعيب^(٤)، والمنفلوطى كتاباته ميتة مملوءة صديداً^(٥).

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى: ص ١٩٣ - ١٩٤.

(٢) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان فى الأدب والنقد، دار الشعب، ط الرابعة، (د. ت)، ص ٤.

(٣) السابق: ص ٥.

(٤) السابق: ص ٥٧.

(٥) السابق: ص ٩٨.

وعلى هذا النهج سار نقاد المهجر، والذين هم أكثر معايشة للثقافة الأنجلو أمريكية من أصحاب الديوان، وفي غربال ميخائيل نعيمة نطالع «تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدي، ومن يسميهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون - أحيانًا - يواصلون النقيق كلما عثروا بتجديد في اللغة ووسائل تعبيرها»^(١).

ثانيًا: أثر بو في المذاهب الأدبية والمدارس النقدية:

لا غرو بعد استعراض نظرية «بو» في الشعر، واستعراض أهم خصائصها وسماتها؛ أن نجد العديد من المذاهب الأدبية؛ مثل: الرومنسية والرمزية والسريالية^(٢)، تستمد أطرها النظرية وأصول مبادئها من دراساته النقدية ومقالاته التنظيرية، وتستنبط من إبداعه الأدبي الأسس الجمالية والقيم الفنية.

ولا نحتاج إلى بذل جهد أو مزيد بحث لنبرهن على هذه الحقيقة، ولا أقول هذه الفرضية، فلو ألقينا نظرة سريعة وعابرة على فهرس أعلام «موسوعة النظرية الأدبية والثقافية Theory of Literary and Cultural The Encyclopedia»^(٣) لرأينا الأثر الجلي لبو في الفنون والثقافة الحديثة بصفة عامة وفي المذاهب الأدبية بصفة خاصة، فقد استشهد بأثره وأثر أعماله في كل من المذاهب الآتية: الإستطيقا، والتصويرية، والرمزية، والإنسانية الجديدة، نظرية التحليل النفسي.

كما أنه عندما يُشار إلى ازدهار الحركة الرومانسية في أمريكا فلا بد أن يُشار إلى «بو» على أنه أحد روادها ومبذعيها، حتى إن ذلك أصبح مسلمة من مُسلّمات الدرس الأدبي، فعلى سبيل المثال عندما يتحدث روبرت سبلر عن ازدهار الأدب الأمريكي في النصف الأول من القرن العشرين، ومروره بحركة خلاقة نتج عنها - من وجهة نظره - روائع أدبية تصدرت ما أنتجته القارة الأمريكية على مدار تاريخها الفني؛ يستثنى الحركة الرومانسية في حال ازدهارها على أيدي روادها حيث يقول:

(١) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر - القاهرة، دون تاريخ أو طبعة، ص ٢٥.

(٢) أشار جان روسلو في كتابه إدجار آلان بو إلى أن «أندريه بريتون André Breton» مؤسس السريالية قال في

بيان السريالية: «إن بو سريالي في المغامرة»، ص ٦٠.

(3) The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: General Editor Michael Ryan, John Wiley & Sons, Inc, 2011, P: 1840.

«ولم يحدث هذا [الإنتاج الخلاق] غير مرة واحدة قبل ذلك، حينما ازدهرت الحركة الرومانسية بين عامي ١٨٣٥ و ١٨٥٥ على ساحل الأطلنطي؛ فيما أخرج «كوبر» و«إيرفنغ» و«بو» و«إمرسن» و«هوثرن» و«ملفيل» و«ويتمان»^(١)، في حين أن الرمزيين اتخذوا منه نبيا لهم واعتُبرت كتاباته النقدية النصوص المقدسة الأولى للحركة الرمزية^(٢)، كما بدت في أشعاره بذور السيريالية الأولى^(٣).

ويرجع السبب في ازدهار بعض المذاهب الأدبية والمدارس النقدية على «بو» إلى سببين رئيسيين:

أولهما: تداخل هذه المذاهب بعضها مع البعض، وتماهي طبيعتها، فكثير ما تتماس سماتها، كما تتلاقح عناصرها، وتتقارب خصائصها، والحقيقة أن الرمزية والرومانسية تتماهيان، والاختلاف بينهما «ليس بتلك الدرجة من الوضوح لأن الرمزية هي في بعض نواحيها امتداد للرومانسية، الألمانية منها بوجه خاص، والفرنسية أيضا، كما بين ذلك - حديثا - فيرنر فورترينه في كتابه نوفالس والرمزية الفرنسية»^(٤).

وثانيهما: تنوع إنتاجه الأدبي وغزارته، فضلا عن جسارته في التجريب وجدارته في التجديد، مما جعله يتميز في الأسلوب والفكرة معا، فحاز سبق القصب وتفرد عن أقرانه، «فبو لا يمثل فلسفة الرومانسيين حول العالم، ولا الإستيقا الرومانسية التي تنظر للخيال باعتباره مغيرا للطبيعة. لقد أجاد من وصف «بو» بأنه (الملاك في الآلة) ذلك أنه يمزج بين الإيمان بالتكنيك، بل بالتكنولوجيا والشك في الإلهام وعقلانية القرن الثامن عشر من ناحية، وبين إيمان غيبي بالجمال الخارق. والشك في الإلهام والعداء للطبيعة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية»^(٥).

(١) روبرت سيلر: الأدب الأمريكي: ١٩١٠ - ١٩٦٠، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت)، ص ٥.

(٢) قلعة إكسل: إدمون ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢م، ص ١٧.

(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ١٩٩٧م، ص ٢٩١.

(٤) مفاهيم نقدية: ص ٢٣٦.

(٥) السابق: ص ٢٣٧.

وبفضل «بو» كان لأمرिका قصب السبق إلى الرمزية من فرنسا^(١)، على الرغم من أن فرنسا هي التي أماطت اللثام عن «بو» وعبقريته الفنية، وقدراته الإبداعية، «غير أن الذى جعل الفرنسيين يرحبون بوجه خاص به هو تلك الخصلة التى ميزته عن معظم الرومانسيين فى الأقطار الناطقة بالإنجليزية: اهتمامه بالنظرية الجمالية»^(٢).

إنه يوحى إلى القارئ فى شكل كلمات ما يرى من أحلام غريبة وما يسمع من أصوات حزينة، فى قصائد مدهشة، «إنه يتحسس فى ثنايا عقله الباطن عن طريق الأحلام وشبه الأحلام التى كان يتأرجح فيها بين النوم واليقظة؛ تفتنه وتسحره ألوان من الجمال لا عهد له بها فى أوقات يقظته»^(٣).

لقد بدأ «بو» شاعرا رومانسيا، وحاكى فحول الرومانسية أمثال: «بيرون Byron» و«مور Moore» فى موضوعاتها وأساليبها وأوزانها الشعرية، وظل يقرأ لشعراء عصره ويفيد منهم، بيد أنه انتقل من هذه الرومانسية إلى أشكال جديدة فى الشعر نابعة من أعماق ذاته، وطبيعة شخصيته، ولم يكن فى انتقاله هذا أثر واضح للتأثيرات الخارجية، «فما كان فى مقدوره أن يتعلم من أسلافه كيف يستخدم الشعر فى التعبير عن استبصاره للجمال الأفلاطونى ولا عن تجاربه المغناطيسية وهو على عتبة النوم»^(٤) وبقراءة سريعة لقصيدتيه «تيمورلنك Tamerlane» و«الأعراف AL Aaraaf» يتضح لنا كيفية تطور «بو» من الرومانسية إلى الرمزية والتأثيرية والسرالية، حيث «كانت غاية الرمزية البلوغ بالشعر إلى حالته الأصفى، وكانت تشكل حركة هى جزء من العملية الشاملة فى اكتشاف المعانى مع الرومانسية التى كانت قد تراجعت لكنها لم تمت، بل كانت قد أرهست بالرمزية وفتحت لها الطريق»^(٥).

(١) انظر: أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم: تسعدت آيت هودى، دار الحداثة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٧ - ١٨.

(٢) قلعة إكسل: ص ٢٠.

(٣) إدجار الشاعر والقصصى: ص ١٠٦.

(٤) السابق: ص ١٠٥.

(٥) سلمى الخضراء الجيوسى: الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ٢٠٠١م، ص ٥٠٣.

بو بين الرومانسية والرمزية :

شكلت أعمال «بو» قنطرة حقيقية بين الرومانسية والرمزية، وتجلت الروابط والصلات بين المدرستين في هذه الأعمال، وأسهمت لمساته الفنية وتحليلاته النقدية بشكل بارز في تأسيس المذهب الرمزي في الأدب العالمي بشكل عام والأدب الفرنسي بشكل خاص، دون إغفال للروح الرومانسية والتي مثلت رافدًا حيويًا للرمزية وغيرها من المذاهب الأدبية اللاحقة.

إن المدرسة الرومانسية كما يذكر هلال: «قد احتوت على بذور المذاهب الأدبية التي خلفتها، لأن عنايتها بالاستقصاء والبحث في نواحي الفرد وفي نواحي المعارف الإنسانية مهدت للواقعية، واتجه كثير منهم إلى معرفة عالم اللاشعور والغوص في أغوار النفس الإنسانية، فكانت نواة الرمزية، وقد ظهر فيها من نادوا بمبادئ الفن للفن»^(١). فالرومانسية في إحدى خصائصها: «إضافة الغرابة إلى الجمال» وفي الرومانسية - كما يقول ستسبري Saintsbury - تُترك الفكرة لقدرة القارئ على الكشف، يساعده في ذلك الإيحاء والرمز^(٢).

هنا تتماس الرومانسية مع الرمزية، حيث تقوم الرمزية على «أن الفن ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة، لا التحوير والتحويل»^(٣)، ومن ثم تسعى الرمزية إلى عدم الإفصاح والاكتفاء بالإيحاءات والإشارات، وتعتمد على التلميح والتعريض لا التصريح والتوضيح، «وسبيلها الأول إلى ذلك هو الموسيقى التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقا التراكيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة، وارتباطها بالمعاني المتباينة»^(٤).

(١) الرومانتيكية: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت)، ص ٢١٩.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، المجلد الأول، ص ١٦٥.

(٣) مفاهيم نقدية: ص ٢٣٥.

(٤) في الأدب والنقد: محمد مندور، نهضة مصر، (د.ت)، ص ١١٢.

فمن أقوى عناصر الجمال في الشعر هذه الموسيقى التعبيرية، التي تسمو بالروح والنفس عبر الإيحاء والتعبير عما يعجز اللسان عن الإفصاح عنه، والرمزيون دائماً ما يبعثون خلق مفعول عن طريق الشعر يماثل مفعول الموسيقى، «وهذا الذي هو جد خاص، وعابر، ومبهم، لا يمكن إبعثاله بالنص أو الوصف المباشر؛ بل فقط بتلاحق الألفاظ والصور التي تساعد بالإيحاء به للقارئ»^(١).

هنا نستدعي تعريف «بو» للشعر بأنه «الخلق الإيقاعي للجمال»^(٢)، كما يشير إدمون ولسون إلى رأي «بو» بأن اللاتحديد أحد عناصر التعبير الموسيقي الحقيقي في الشعر، واللاتحديد الموحى هو الذي ينتهي إلى مفعول مبهم وبالتالي روي، «والدنو من اللاتحديد الموسيقي غدا هدفاً من أهداف الرمزية الأولى»^(٣)، وسبب ذلك كما يذكر «تشارلز تشادويك Charles Chadwick» «أن الموسيقى لها الخاصية الإيحائية التي يتطلع إليها الرمزيون، ولا ترتبط بعنصر التحديد في المعنى الذي تستطيعه الكلمات، والذي يبغي الرمزيون أن يتخلصوا منه»^(٤).

والفن الرومانسي - عند «هاينه Heine» - كذلك يوحى باللامحدود، و«مور Moore» يرى أن الرومانسية هي توهم رؤية اللامحدود خلال مسار الطبيعة ذاتها، بدلاً من أن يكون في معزل عن ذلك المسار، أما «فيرجايلد» فيرى أن الرومانسية هي الرغبة في إيجاد اللامحدود خلال المحدود، للتوفيق بين الحقيقي وغير الحقيقي^(٥). ولا شك أن في تعريف «فيليبس Philips» للرومانسية بأنها «سوداوية عاطفية وتشويف مبهم»^(٦) تستدعي شاعرية «بو» السوداوية التي تنادي بأن قمة الجمال الشعري

(١) قلعة إكسل: ص ٢٣، ويرى رينيه ويليك René Wellek مؤلف مفاهيم نقدية أن كتاب قلعة إكسل أول كتاب في الرمزية. انظر: ص ٢٢٥.

(٢) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

The Rhythmical Creation of Beauty.

(٣) قلعة إكسل: ص ١٨.

(٤) الرمزية: تشارلز تشادويك، ص ٤٥.

(٥) موسوعة المصطلح النقدي: المجلد الأول، ص ١٦٣.

(٦) السابق: ص ١٦٤.

تكمُن في موت امرأة فاتنة، - مشاعر الخوف والرعب، وأجواء الغموض والجنائزية عند «بو»، فقمة الشاعرية هي موت امرأة فاتنة.

أنت تعرف سر روح

انحنى من كبرياتها الوحش إلى خزي

أيها القلب التائق لقد ورثت نصيبك المدمر مع الشهرة

المجد الذابل الذي ملك البريق من بين جواهر عرشى

هالة الجحيم! ليس أى ألم سيجعلنى أخاف ثانية

أيها القلب الطامع إلى الزهر المفقود،

وإشراق الشمس في ساعات صيفى!

أيها الصوت الأزلى لزمن الموت

مع دقاته اللامتناهية، يدق، برقية الروح، على خوائك دق ناقوس الموت^(١).

(1) Edgar Allan Poe: Tamerlane, Vol: X, P 97.

Know thou the secret of a spirit
Bow'd from its wild pride into shame.
O yearning heart! I did inherit
Thy withering portion with the fame,
The searing glory which hath shone
Amid the jewels of my throne,
Halo of Hell! and with a pain
Not Hell shall make me fear again-
O craving heart, for the lost flowers
And sunshine of my summer hours!
The undying voice of that dead time,
With its interminable chime,
Rings, in the spirit of a spell,
Upon thy emptiness-a knell.

«إن السوداوية المكثفة التي تبدو أنها تنفجر عنوة إلى سطح كل أقوال الشاعر المبهجة حول قبره؛ تهزنا إلى العمق، والسمو الشعري الأصدق يوجد في هذه الرجفة»^(١).
وسنشاهد هذه السوداوية المكثفة في كثير من أعمال «بو» الشعرية والقصصية لأنها تنفجر - كما قال أنفا - عنوة إلى سطح كل أقوال الشاعر وأعماله.

أثر بو في الرمزية العربية:

لم يكن أثر «بو» على الرمزية العربية أثرا مباشرا؛ وذلك لأنهم لم يتصلوا به مباشرة بل اتصلوا بفكره عبر الوسيط الفرنسي الذي نشر أفكار «بو» وآراءه، واتخذ منها ركيزة لبناء مذاهبهم الأدبية خاصة المذهب الرمزي على يد بودليير Baudelaire، وفاليري Valéry، ومالارميé Mallarmé، وفي البداية «حاولت الحركة الرمزية في الشعر العربي أن تتبنى مبدأ الرمزية في القرن التاسع عشر من دون أن تتغلغل فعلا في جوهر فلسفتها»^(٢).

يرجع عدم التغلغل هذا إلى عاملين رئيسيين: عامل فني يتمثل في تداخل مبادئ الرمزية مع مبادئ الرومانسية - كما وضعنا سالفًا - والعامل الثاني عامل تاريخي يتمثل في أن الأدب العربي الحديث تأثر بعدة مدارس أوروبية على التوازي لا التوالي، فإن كانت المدارس الأدبية في أوروبا هي نتاج طبيعي لتطوره الفكري والاجتماعي، فإن المدارس الأدبية العربية هي نتيجة حتمية من تلاقي المجتمع العربي بالمجتمع الغربي، «لذا ترى أن إنجازات مدارس شعرية عديدة في الغرب حدثت فيه على مدى قرون مر بها الشعر العربي الحديث في ظرف عقود قليلة في نزوعه نحو المعاصرة»^(٣).

وقد صرح كثير من الشعراء العرب بأنهم أفادوا من عدة مذاهب، ولم يتقيدوا بمذهب واحد، فمثلا يقول الشاعر اللبناني يوسف غصوب: «قرأت كثيرا في الشعر

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 17.

The intense melancholy, which seems to well up, perforce, to the surface of all the poet's cheerful sayings about his grave, we find thrilling us to the soul, while there is the truest poetic elevation in the thrill. 39

الترجمة من وادي القلق ص 39.

(٢) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: سلمى الخضراء الجيوسي، ص ٥٥٥.

(٣) الصفحة نفسها.

٣. الأساس المنطقي للشعر The Rationale of Verse

٤. ملاحظات عن الشعر الإنجليزي Notes on English Verse

٥. فلسفة التأليف The Philosophy of Composition

إن هذه المصادر الرئيسة قد جعلت من نظرية «بو» الشعرية نظرية واضحة المعالم بارزة الخصائص، مما يسهل علينا استقراءها وعرضها كما نأدى هو بها، وفهمها كما كان يؤمن بها، ومن ثم نستطيع أن نتعرف على مدى أثر هذه النظرية على النظرية الشعرية العربية، ومدى التشابه بينهما.

ماهية الشعر :

ما هذا الشعر الذي استولى على قلبه وقالبه؟ والذي رغب به عن كل منفعة رخيصة أو غاية خسيسة؟ ما هذا الشعر الذي لا بد أن يُوقر ويجل بل ويقدر؟ ما مقوماته وخصائصه؟ ما أساليبه وأدواته؟ ما جوهره وحقيقته؟ ما جمالياته وفنياته؟

يجيب «بو» مؤكداً قيمة الشعر ومكانته؛ فيقول: «وإذا ما سمحنا لأنفسنا بالنظر عميقاً في دخیلنا سنكتشف على الفور أنه لا يوجد تحت الشمس - ولا يمكن أن يوجد - أى عمل ذى كرامة أكثر نبلاً من هذه القصيدة نفسها، هذه القصيدة لذاتها، هذه القصيدة التى هى قصيدة، ولا شىء أكثر من قصيدة، هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط»^(١).

بهذه الكلمات لخص «بو» موقفه من الشعر، وظيفته وقيمه، فما كان للشعر أن يسعى ليحقق مغنماً من المغانم المادية، أو يعمل على تأصيل خلق من الأخلاق التربوية، فالشعر

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.

But the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem —this poem per se— this poem which is a poem and nothing more - this poem written solely for the poem's sake.

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٦ .

لا يسعى لهذا ولا يعمل لذلك، إنما يغذى الروح، ويثرى العاطفة، بلذة صادقة، أو متعة رائقة، «إن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها، إن قيمة الشعر تكمن في مقدار هذه الإثارة السامية، على أن تلك الإثارات - بالضرورة النفسية - عابرة هذه الدرجة من الإثارة التي ستخول قصيدة ما أن تسمى قصيدة»^(١).

هكذا يخلص إلى أن السمو الذي تحلق به القصيدة في عالم الروح أسمى من العواطف التي تثيرها فينا التجارب العقلية والمواقف الفلسفية، فضلاً عن المواعظ الأخلاقية، والسلوكيات الحياتية، فالكَمُّ الشعوري والكيف الخيالي اللذان ينتابان الوجدان ويستغرقان الروح كفيلاً بأن يطهرا النفس البشرية، ويحققا لها السعادة السرمدية، ويمتعاها بالجمال الأزلي عبر التكثيف والتأثير.

التجربة الشعرية:

يستمد الشاعر تجربته الشعرية وإلهامه الفني من رحاب الكون الفسيح وفضاءه المديد، بحثاً عن الجمال الأبدى، الذي هو أبعد ما يمكن أن يُدرك كنهه، أو أن يعرف سره، بيد أنه قد يحسه الشاعر الذي يشاق له اشتياق الفراشة للنجم، والذي يزداد ظمأً كلما اغترف من بحره غرفة، فيحس بنشوة الاقتراب منه، ولذة التذوق له.

وعن هذه التجربة الشعرية وآفاقها الفسيحة، ومصادرها المتنوعة، وحساسيتها الشاعر المرهفة، يحدثنا شاعرنا «بو» قائلاً:

«فهو يدرك رحيق الآلهة الذي يغذى روحه، في الأفلاك التي تشع في السماء، في حلزونية الزهرة، في عنقودية الشجيرات، في تموج حقول القمح، في ميل الأشجار الشرقية الطويلة، في الأفق الأزرق للجبال، في تجميع السحاب، في تلاؤم الجداول

(1) Ibid: Vol: VI, P 3.

I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called.

ص ١٧.

«فإن الحب - الإيروس المقدس الحقيقي - فينوس اليورانية، المختلفة عن فينوس اليونانية، هو بلا شك الأنقى والأصدق في كل الثيمات الشعرية»^(١).

فلا غرو أن تفيض أعيننا دمعاً من الشعر، ولا غرو أن تنتاب أجسادنا تلك القشعريرة طرباً ولذة، حزناً وفرحاً، ولا غرو أن نعجز عن الإمساك بتلك المتع النفسية واللذات الروحية التي تخترق أوتار القلب فتحرق سويداءه، وتحتل العقل فتحلق به إلى عالم الرؤى والأحلام، وإن أردت فقل إلى العالم السرمدى.

بناء القصيدة:

لما كانت القصيدة تهدف إلى الإثارة الحسية واللذة الروحية القصيرة، أو قل العابرة على حد تعبير «بو» نفسه؛ وإلا فقدت هذه الإثارة الحسية وهذا التأثير الروحي، وجب أن تكون القصيدة قصيرة غير مختزلة، ولزم ألا تكون طويلة مرسلة؛ حتى تحقق وحدة الأثر ووحدة الانطباع.

لذا كان من المبادئ الجوهرية عند «بو»، والتي لعبت دوراً بارزاً في تقييمه للشعر، ونقده للشعراء طول القصيدة وعدد أبياتها التي وردت فيها، فالقصيدة الطويلة لا وجود لها في نظر «بو»، بل إن مصطلح القصيدة الطويلة في ذاته مصطلح متناقض لفظياً، والقصيدة التي تقرأ في أكثر من نصف ساعة كحد أقصى، تدبل وتفشل، ويصيب قارئها النفور والملل، «ولا تغدو في الواقع وفي الحقيقة قصيدة آنثذ»^(٢).

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 28.
Love, on the contrary — Love, the true, the divine Eros, the Uranian as distinguished from the Dionaeon Venus — is unquestionably the purest and truest of all poetical themes.
الترجمة من وادى القلق: ص ٦٥.

وللمزيد حول مصطلح الثيمات themes انظر الفصل الثانى: تأثير «بو» في الشعر العربى الحديث، ص ١٠٣.
(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 4.
After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such.
الترجمة من وادى القلق: ص ١٨.

وفي حين قد يتوهم كثير أن هذا المبدأ الصارم لا يتوافق مع الرأى الذى يرى أن «الفردوس المفقود» للشاعر «جون ميلتون John Milton» يصيب لذة صادقة ويحقق متعة حقيقية، بالرغم من طوله المفرط، وحجمه الكبير، فإن «بو» يلفت الأنظار إلى «أن هذا العمل العظيم يعتبر شعريا فقط إذا غضضنا البصر عن المسألة الحيوية في كل الأعمال الفنية، ألا وهى الوحدة، فنراه حينئذ كسلسلة من القصائد الثانوية فقط، فإذا قرأناه من أجل الحفاظ على وحدته - كلية تأثيره أو انطباعه - في جلسة واحدة - كما هو ضرورى - لن تكون النتيجة إلا تعاقبا دائما من الإثارة والإحباط»^(١).

فلو نظرنا إلى أى ملحمة على أنها مجموعة من قصائد، وليست قصيدة واحدة - كما يخال إلينا - لوجدنا تأثيرنا يختلف من واحدة إلى واحدة، بل يختلف من قراءة إلى قراءة، في حين ما تجده في القراءة الأولى ممتعاً وله أثر جميل عليك، تجده في القراءة الثانية على النقيض من ذلك، والعكس نجد أنفسنا نستحسن ما كنا قد قبحناه في القراءة الأولى.

وفي الحقيقة لا يمكن أن تحقق أى ملحمة مهما كانت عظمتها، أو براعتها أثراً كلياً من قراءة واحدة لأنه لا يمكن قراءتها في وقت واحد متصل وإلا أصابنا الملل والضجر.

ويتخذ «بو» من الإلياذة «Iliad» دليلاً وبرهاناً للتأكيد على أن الملاحم ليست في الأصل سوى مجموعة من قصائد شعرية غنائية، ولم يكن الغاية منها أن تكون ملحمة واحدة في ذاتها غير متجزأة، وإن فُرض جدلاً وجود قصيدة طويلة جداً رائعة - وهو أمر مشكوك فيه - فمن غير المتوقع أن يتكرر هذا العمل مرة ثانية، لأن ما تم من قبل هو شذوذ فنى انتهى زمنه على حد تعبيره، وكل ما يمكن أن نقدره في الملحمة هو الجهد المبذول في نظمها، ولكن إعجابنا لا يجب أن يجاوز هذا الجهد المضنى إلى النص الشعري ذاته، فعبقرية الإبداع شئ مختلف تمام الاختلاف عن إمكانية الصبر والمثابرة.

(1) Ibid: VI, P 4.

This great work, in fact, is to be regarded as poetical, only when, losing sight of that vital requisite in all works of Art, Unity, we view it merely as a series of minor poems. If, to preserve its Unity — its totality of effect or impression — we read it (as would be necessary) at a single sitting, the result is but a constant alternation of excitement and depression.

الترجمة من وادى القلق: ص ١٨.

الآن تمشى هناك جميلة أخرى -
فتاة نحيلة، شاحبة شحوب الزنبق.
ومعها صحبة غير مرئية
تجعل الروح تجفل -
بين الحاجة والازدراء، مشت يائسة
وما من جدوى في شيء قط.
لا رحمة الآن تستطيع أن تبرئ جبينها
ولو بالصلاة من أجل سلام هذا العالم.
لأن، كما تذوب في الهواء صلاة الحب البرية،
انهار قلبها الأثوى -
لكن خطيئة الإنسان
الملعون أبدا
مغفورة في السماء! ^(١).

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, PP 7 - 8.

The shadows lay along Broadway
'T was near the twilight-tide-
And slowly there a lady fair
Was walking in her pride
Alone walked she ; but, viewlessly
Walked spirits at her side
« Peace charmed the street beneath her feet
And Honor charmed the air
And all astir looked kind on her.
And called her good as fair
For all God ever gave to her

ويعقب «بو» على هذه القصيدة بأنها فياضة بالطاقة، في حين أنها تنضح بالجدية، وبصدق الوجدان، على خلاف باقى أعماله، التى وصفها بأنها تَظُم للمتنديات الاجتماعية فقط، وعلى الرغم من ذلك فإن القصيدة لم تحطَ بالمكانة اللازمة بسبب قصرها واختزالها غير المناسبين.

وظيفة الشعر:

يُعد «بو» رائدا من رواد مدرسة الفن للفن، ومن مؤسسى نظرية الشعر الصافى، فهذه عقيدته الفنية التى اعتنقها منذ نعومة أظافره، وظل ولاؤه لها على مدى حياته الفنية، لا يجيد عنها قيد أنملة، لا تبديلا ولا تغييرا، بل رفع لواءها وذّب عن حوضها بكل ما أوتى من قوة إبداعا وتقعيدا، فهو يؤمن بأن الغاية الأولى للشعر هى الشعر، وليس ثمة شىء آخر سوى الشعر.

= She kept with chary care
« She kept with care her beauties rare
From lovers warm and true, -
For her heart was cold to all but gold
And the rich came not to woo, -
But honored well are charms to sell
If priests the selling do
« Now walking there was one more fair -;
A slight girl, lily-pale
And she had unseen company
To make the spirit quail
« Twixt Want and Scorn she walked forlorn
And nothing could avail.
« No mercy now can clear her brow
For this world's peace to pray
For, as love's wild prayer dissolved in air.
Her woman's heart gave way ! -
But the sin forgiven by Christ in Heaven
By man is cursed away !. ٢٣ - ٢٥

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٣ - ٢٥

وقد مر بنا - أنفا - قوله: «لا يوجد تحت الشمس - ولا يمكن أن يوجد - أى عمل ذى كرامة أكثر نبلا من هذه القصيدة نفسها، هذه القصيدة لذاتها، هذه القصيدة التى هى قصيدة، ولا شئ أكثر من قصيدة، هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط»^(١).

فقيمة الشعر تنبع من ذاته، ولا تفرض من خارجه، بل إن الشعر هو الذى يفرض رؤيته للكون واستبطانه للنفس البشرية، وإن كانت ثمة غاية تدرك من الشعر، فلن تكون إلا «تخليص روح الإنسان من برائن هذه الأرض، والتحليق بها فى عالم علوى من الجمال النقى الخالص»^(٢).

ومن خلال الشعر يمكن للإنسان أن يستعيد قدراته على إدراك العالم، فبإمكان الشاعر من خلال قصيدة واحدة احتواء الكون بأسره وأسراره، لذا - كما يقول «بو» - «إن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها»^(٣)، وعليه فإن القيمة الحقيقية للشعر تكمن فى قدرته على هذه الإثارة السامية، عبر هذا الإلهام الإنسانى للجمال المثالى.

هذا هو المعيار الوحيد الذى نستطيع به أن نقيّم القصيدة الشعرية، وهو المقياس الذى استخدمه فى تفضيله للشعراء، وعلى سبيل المثال يرى أن ألفريد تينسون Alfred Tennyson أنبل الشعراء وذلك - كما يعلل:

«ليس بسبب أن الانطباعات التى يستثيرها - على كل حال - هى الأعمق، وليس بسبب أن الإثارة الشعرية التى يستحثها هى فى كل الأحوال الأكثف، بل بسبب أنها فى كل الأحوال الأكثر أثيرية، بكلمات أخرى الأكثر مدعاة للسمو والأنقى، ليس ثمة شاعر أكثر انتماء إلى الأرض، مع أنه لا يتنمى إلى الأرض إلا بالنزّر الشحيح»^(٤).

(١) انظر: هامش ص ٦٦.

(٢) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ١٧.

(٣) انظر: هامش (٢)، ص ٦٧.

(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 27.

I call him, and think him, the noblest of poets, not because the impressions he produces =

ويستشهد بأبيات من قصيدة "الأميرة The Princess" لتتسبون أيضا:

دموع، دموع تافهة، لا أعرف ماذا تعنى،

دموع من أعماق يأسٍ ما مقدس

يبزغ في القلب، ويحتشد نحو العينين،

باحثا عن حقول خريف سعيدة،

ومفكرا بأيام لم تعد.

غضة كالشعاع الأول المتألق على الشراع

الذى يحضر أصدقاءنا من تحت الأرض،

حزينة كالأخير الذى يتوهج فوقى

الذى يغرق مع كل ما نحب تحت الحافة.

حزينة جدا، غضة جدا الأيام التى لم تعد.

آه حزينة وغريبة كما فى فجر الصيف المعتم

الصوت الأول لطيور نصف صاحبة

للأذان الميتة، حين إلى العيون الميتة،

تبرز ببطء نافذة بابية على ساحة منارة بخفوت.

حزينة جدا، غريبة جدا الأيام التى لم تعد.

عزيزة كالقُبَل التى نذكرها بعد الموت،

= are, at all times, the most profound, not because the poetical excitement which he induces is, at all times, the most intense, but because it is, at all times, the most ethereal, —in other words, the most elevating and the most pure. No poet is so little of the earth, earthy.

الترجمة من وادى القلق: ص ٦٣.

وحلوة كالتى يخلطها الخيال البائس
على شفاء الآخرين. عميقة كالحب،
عميقة كالحب الأول، ووحشية بكل الندم.
أوه موت فى حياة، الأيام التى لم تعد! (١).

المعيارية المهمة التى يمكن لنا أن نتخذها فى الحكم على السمو الروحى الذى تحققه
القصيد من عدمه؛ تتمثل فى الذوق دون غيره من وسائل معيارية أخرى، سواء أكان
العقل أم الضمير، ومن الزيف محاولة فرض الحقيقة واتخاذها هدفا ينشد الشعر إدراكه،
أو يأمل بحال من الأحوال اقتناصه، ومتى قيل إن الشعر يجب أن يغرس مغزى ما فى

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 27.

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy autumn fields,
And thinking of the days that are no more.
"Fresh as the first beam glittering on a sail
That brings our friends up from the underworld;
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.
" Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awakened birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.
" Dear as remembered kisses after death
And sweet as those by hopeless fancy feigned
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
Death in Life, the days that are no more!

الترجمة من وادى القلق: ص ٦٣.

العقل قيل بالنظم - لا الشعر - التعليمى تلك الهرطقة الفنية، والبدعة النقدية، التى تتخذ من هذا المغزى معيارية للحكم على جدوى الشعر، وجدارته الشاعرية، ويعبر عن ذلك «بو» قائلا:

«أنا أشير إلى هرطقة الشعر التعليمى، لقد تم افتراض أن الهدف النهائى - ضمنا وصرحة، بشكل مباشر وغير مباشر - لأى شعر هو الحقيقة، لقد قيل إن كل قصيدة يجب أن تغرس فى الذهن مغزى ما، وبهذا المغزى يتم الحكم على الجدارة الشعرية للعمل»^(١).

وهذه الدعوة الباطلة هى التى أصابت ذائقة الشعر بالفساد، وأدت إلى ضعف الإنتاج الشعرى، والتى تحتم على الشعر أن يطلق العبر والمواعظ، أو ينطق بالدروس والحكم، داعيا للخلق الحميد والفكر المستقيم، ولبطالان هذه الدعوة يقسم «بو» العقل الإنسانى إلى ثلاثة أقسام رئيسة، وهذا التقسيم الثلاثى يمثل رؤية كلية وشمولية لفكر الإنسان ومتطلباته العقلية، على النحو التالى:

القسم الأول: العقل المحض.

القسم الثانى: الذوق.

القسم الثالث: الحس الأخلاقى أو ما يمكننا تسميته بالضمير.

ولقد تعمد «بو» وضع الذوق فى المنتصف بين طرقي العقل المحض والحس الأخلاقى، لأنه هو حلقة الوصل التى تجمع القسمين، إلا أن كل قسم من الأقسام الثلاثة له مهمة تختلف كلية عن القسمين الآخرين.

فالعقل مهمته الرئيسة التى ينشدها هى سبر غور الحقيقة، بينما مهمة الذوق الأولى وغايته العلاهى الجمال، على حين أن مهمة الحس الأخلاقى / الضمير والتى تحقق له

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, PP 8 - 9

I allude to the heresy of The Didactic. It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged.

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٦.

الرضا التام هي الواجب، وأظن أن المهمة التي تتناسب مع طبيعة الشعر وماهيته هي الجمال.

وليس بمكان أن نحاول أن نفرض على الشعر مهمة من المهمتين الآخرين؛ لأنها ببساطة لا تتفقان مع خصوصيته الإبداعية وطبيعته الشعرية، وإن اتسقتا في غرض واحد، فلكل منهما منطلقه الذاتي، فإذا وجدنا الضمير / الحس الخلقى يذم الرذيلة لأنها تخالف الواجب، فإنّ العقل يقبحها لضررها وعدم نفعيتها، إلا أن الذوق «يشن الحرب على الرذيلة فقط على أساس تشويبهما، وعدم اتساقها، وعدائها للملائم والمناسب والمتناغم أى في عدائها للجمال»^(١).

يعرض لنا «بو» - في موضوعية نقدية - بعض الفروق التي تميز بين متطلبات اللذة الشعرية، وآليات سبر غور الحقيقة، ومدى اتساق أو افتراق هذه الآليات مع تلك المتطلبات، وإن كان ثمة اتفاق فيما تحومه وحدوده، التي يجب التوقف عندها، حتى لا يجور أحدهما على الآخر؟ يقول «بو»:

«بقدر ما أن توقير الحقيقة عميق كأعمق ما أهتمه في صدر الإنسان سأحدد مع ذلك - بقدر ما - أنهاطها المنغرس في الذهن، سأحددها من أجل التأكيد عليها، لن أضعفها بتشتيتها، إن مطالب الحقيقة قاسية، فهي لا تتعاطف مع نباتات الآس، إن كل ما هو أساسى في أغنية، هو بالضبط كل ذلك الذى لا يعينها أيا كان، إنه لا يجعلها إلا مفارقة متباهية مكللة بالأحجار الكريمة والأزهار، في سياق تعزيز الحقيقة نحن بحاجة إلى صرامة اللغة أكثر من ازدهارها، لابد أن نتذرع بالبساطة والدقة والإيجاز،

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 10.

Taste contents herself with displaying the charms: — waging war upon Vice solely on the ground of her deformity— her disproportion — her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious—in a word, to Beauty.

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٨.

لا بد أن نتذرع بالهدوء والبرود؛ في كلمة واحدة لا بد أن نتحلى بذلك المزاج الذى هو بقدر المستطاع بالضبط نقيض المزاج الشعرى»^(١).

ومع كل هذه الاختلافات الجذرية والمتعمقة بين الأنساق الذهنية لكل من الحقيقة والشعر، إلا أن هناك من يصر على أن يجمع بينهما، مثل من يبغي أن يجمع بين الزيت والماء في إناء واحد، ولا تفسير لمن يحاول هذا الجمع المحال، وذاك الخلط الواهم إلا الجنون، الذى دفعته له النظرية على حد تفسير «بو».

«هذا لا يعنى بأى حال ألا تقدم فى القصيدة - وبإيجابية - محرضات العاطفة، أو قواعد الواجب، أو حتى دروس الحقيقة؛ لأنها قد تفيد - بالصدفة، بطرق مختلفة - الأهداف العامة للعمل، لكن الفنان الحقيقى سيسعى دائما إلى تلطيفها فى خضوع مناسب لهذا الجمال الذى هو مناخ القصيدة وجوهرها الحقيقى للجمال»^(٢).

من أهم الأسس المعيارية للشعر الذوق، أما العقل والضمير فهما معيارا الحقيقة والواجب، وما كان من علاقة هامشية للشعر بهما فهو محض صدفة ليس إلا، فإنه ليس من مهام الشعر على الإطلاق البحث عن الحقيقة، أو الالتزام بالواجب.

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.

With as deep a reverence for the True as ever inspired the bosom of man, I would, nevertheless, limit in some measure its modes of inculcation. I would limit to enforce them. I would not enfeeble them by dissipation. The demands of Truth are severe ; she has no sympathy with the myrtles. All that which is so indispensable in Song, is precisely all that with which she has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox to wreath her in gems and flowers. In enforcing a truth we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood, which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical.

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٧.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 13.

It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage ; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work : but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that Beauty which is the atmosphere and the real essence of the poem.

الترجمة من وادى القلق: ص ٣١.

في رسالته (إلى ب) يؤكد «بو» أن الشعر والعلم على طرفي النقيض، لأن الأول هدفه اللذة والثاني هدفه الحقيقة، بل إن الشعر يمتاز عن القصة الخيالية بأن اللذة التي يطلبها غير محدودة، بينما القصة الخيالية لذتها محدودة، يقول «بو» في هذه الرسالة:

«القصيدة في - تقديري - تقع على طرف النقيض من العلم، هدفها اللذة لا الحقيقة، والقصة الخيالية (الرومانس) هدفها اللذة المحدودة لا اللذة غير المحدودة، فالشعر يختص بمفرده بتحقيق اللذة غير المحدودة. القصة الخيالية (الرومانس) تقدم صوراً حسية بإحساسات محدودة، بينما الشعر يقدم لنا هذه الصور بإحساسات غير محدودة تصاحبها غاية الموسيقى الجوهرية، حيث إن تفهم الصوت العذب إدراكاً أكثر لا محدودية لنا»^(١).

موسيقا الشعر:

في إحدى تعريفاته للشعر يعرفه بأنه "الخلق الإيقاعي للجمال"^(٢)، فالموسيقا التي تتجلى في الشعر عبر الأوزان والقوافي والإيقاع هي نعمة صافية ولحظة صافية، تضيف على القصيدة حيوية وقيمة جمالية فهي المدخل الأعم للمزاج الشعري الذي يجعل أنفسنا تذوب دمعاً، وقلوبنا تحترق شجناً.

«إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التي يتم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التي يملكها الشاعر، أما الحركة الأساسية للإيقاع، والطابع الكلي للخيال الشعري فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلي للشعر، معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة»^(٣).

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Edgar Allan Poe. W. J. Widdletox, Publisher 1867, Vol, IV, P 396.

A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth ; to romance, by having, for its object, an indefinite instead of a definite pleasure, being a poem only so far as this object is attained ; romance presenting perceptible images with definite, poetry with indefinite sensations, to which end music is an essential, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

(٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦ م، ص ٦١.

فالموسيقا عند «بو» خصيصة رئيسة من خصائص الشعر، وصفة لازمة من لوازمه، وهى أقوى وسائل التأثير التى تكمن فيه، «ففى الموسيقا ربما تحقق الروح تقريبا هدفها العظيم الذى تكافح من أجله عندما تُستلهم من العاطفة الشعرية، ألا وهو خلق الجمال الأسمى، ربما هنا يتم فى الحقيقة الوصول إلى هذا الهدف السامى الآن وفيما بعد، لقد خُلقنا فى الغالب لنشعر، ببهجة مرتعشة، أن هناك نغمات معزوفة تنبعث من القيثارة الأرضية لا يمكن أن تكون غير مألوفة للملائكة، وهكذا قد لا يساورنا شك فى أن النطاق الأوسع للتطور الشعرى كان فى اتحاد الشعر مع الموسيقا فى حسه الشعبى»^(١).

وبرزت قدرة «بو» الفائقة فى توظيف الإيقاع الموحى والجرس اللفظى فى البنية الشعرية لقصائده، فأثراها بالموسيقا الداخلية النابعة من التكثيف الرمضى، والمتخفية بين النظم الدقيق والحس الرقيق، والمتدفقة بين العبارة الرائقة والأخيلة الدافقة، «فقد كانت له أذن شديدة الحساسية، وموهبة خالصة فى صياغة العبارة الموسيقية، ومقدرة على أن يدعو اللفظ العذب النغم فيستجيب له، وكل ما يعمد إليه من عناصر موسيقية يتخيرها ليألف ويتعاون مع صورته الموحية، لإشعارنا بالإحساس الذى يريده بطريقة يقترب بها ما وسعه الجهد من طريقة التعبير بالموسيقا، والتأثير بها»^(٢).

وتجلت هذه الموسيقا التعبيرية فى النغم الذى يسرى بين الألفاظ، وتكرارها، أو العبارات وتقسيمها، أو بين الحروف وترتيبها، ولقد استغل الإيقاعات المتساوية للحروف الصائتة والصامتة، واللحن الصامت من تكرار كلمة أو كلمات بعينها، فضلا

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles —the creation of supernal Beauty. It may be, indeed, that

here this sublime end is, now and then, attained in fact. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which cannot have been unfamiliar to the angels. And thus there can be little doubt that in the union of Poetry with Music in its popular sense we shall find the widest field for the Poetic development.

الترجمة من وادى القلق: ص ٣٠.

(٢) إدجار آلان بو، دراسة ونهاذج من قصصه: ص ٣٢.

عن اختياره للبحر العروضي الملائم، للحالة الشعورية واللاشعورية، التى تتناسب مع التجربة الشعرية، وحسن توظيفه لنظام القافية سواء بتنويعها أو تكرارها، «وقد استخدم هذه الأدوات فى خلق التأثيرات النفسية التى عُرفت بها أجواؤه الخيالية الزاخرة بالحزن والعزلة والغموض والخوف والرعب»^(١).

مع الوضع فى الاعتبار أن الشاعر ليست مهمته هى صياغة الكلمات وترتيبها بنسق موسيقى، فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست هى الموسيقى، فإن المقاطع القائمة بذاتها والمعتمدة على الجرس الموسيقى والإيقاع الصوتى ليست الشعر، بهذا أكد «بو» أن الصوت لا ينفصل عن المعنى على الإطلاق، لأن الصوت نابع من أعماق النفس البشرية، وما فيها من آلام وآمال تصبغ وجدان الشاعر بصبغتها اللاشعورية؛ ونكهتها الذاتية، فتطفو على المعنى والمبنى فى آن، ويقع كل منهما فى ظلال أسرها رغبة أو رهبة، وتنفضه إلى أقطار سموات الرؤى وفضاء الأحلام، مخترقة حجب الطيف والخيال، علّ تكشف طلاسـم النفس، وسحر الروح.

وفى هذا السياق يقول «بو»: «إن الموسيقى عندما تـمـتـزج بفكرة ممتعة تكون شعراً، والموسيقى بدون فكرة تكون موسيقاً مجردة، والفكرة بدون موسيقاً تكون نثراً، هذا من الأمور المحسومة»^(٢)، فالشاعر يتخذ من الموسيقى نمطاً دافقاً للسيطرة على تلك التجربة الشعرية المضطربة بكل المعانى الفياضة والإحاسيس الجياشة، على مختلف مستويات الوعى واللاوعى، فى محاولة منه لإخضاعها للنسق اللغوى، والتعبير الفنى، «ومن هنا كان تعريف إيدمان لإيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس، وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسى، عندئذ يتكون الجو الشعرى الخاص الذى يلتقى فيه الشاعر بالقارئ، والذى يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقول»^(٣).

(١) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: يحيى معوض أحمد، ص ١٧.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Vol, IV, P396
Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music, without the idea, is simply music; the idea, without the music, is prose, from its very definitiveness.

(٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، ص ٦٠.

إذن، الشعر والموسيقا صنوانٌ، إذا فقد أحدهما الآخر فقد جوهره وكنونته، وانحدر من السمو إلى الهاوية، فالموسيقا بدون فكرة أو معنى تصبح مجرد محاكاة جوفاء للأصوات الصماء التي تحيط بنا، وتلج أبواب الفن وتعلو هامته وتحتل قامته إذا امتزجت بالمعنى، كذلك الشعر لا يكون إلا كلمات مبنوثة، وصورًا مرصوفة قد تخطف أبصار العيون دون آذان القلوب، ومن ثم يصبح الشعر فنا نقيًا، وجمالًا صافيًا إذا ولج إلى عالم الإبداع في أحضان الموسيقى.

«وهذا هو ما دفع كثيرًا من كبار الملحنين الموسيقيين إلى أن يستوحوا إلهامهم من شعر «بو»، بل حاولوا تحويل هذا الشعر إلى موسيقا، وقد اعترف «رافل» و«ديسي» بأثر «بو» في موسيقاهما، ويقول في هذا «ديسي»: إن لإدجار آلان بو أكثر أنواع الخيال ابتكارًا في العالم، لقد أصاب نغمة جديدة كل الجدة وسأحاول أن أجدها نظيرًا في الموسيقى»^(١).

النظرية الشعرية عند سعيد عقل

في مقدمته^(٢) الضافية لديوانه "المجدلية" والذي صدر طبعته الأولى في ١٩٣٧ م، يسجل عقل خواطره نحو الشعر مفهوماً وتجربة، ويظهر هذا من العنوان الذي وضعه لهذه المقدمة النظرية، إذ إنه اختار "في الشعر" عنواناً لها، وقد صرح إنطوان كرم في الرمزية والأدب العربي الحديث أن عنوان المقدمة هو «بحث فلسفي في الشعر»^(٣).

ويبدو أن هذا الاسم هو الذي وضعه في الطبعة الأولى للمجدلية عام ١٩٣٧ م، بينما "في الشعر" هو الاسم الذي اختاره في الطبعة الثالثة عام ١٩٩١ م والموسومة بأنها (مصححة) وهي الطبعة التي بين يدينا والمنشورة ضمن مجموعة أعماله: «سعيد عقل: شعره والنثر» عن دار «نوبليس»، ولم يكن هذا التعديل الناتج عن حذف بحثاً فلسفياً عبثاً، أو اختصاراً واختزالاً، بل له معنى دقيق، يؤكد أن هذه الخاطرة ليست قيمة

(١) إدجار بو الشاعر والقصصي: ص ١٠١.

(٢) تتفق مع الجيوسي إنطوان كرم في أن مقدمة المجدلية من أهم كتابات عقل حول نظريته الشعرية.

(٣) الرمزية والأدب العربي الحديث: رسالة للأستاذية بالجامعة الأمريكية بيروت - مخطوطة، ص ١٥١.

ميتافيزيقية، أو رؤية فلسفية، بل هي واقع ينغمس فيه الشاعر، وتجربة شعورية يعبر عنها من خلال خبراته الفنية وأعماله الإبداعية، ومن ثمّ فهي ليست محض تنظير صيغ في برج من الأبراج العاجية، بل هي خواطر وآراء يصوغها من ذاق اللذة والألم في الشعر.

ويمثل سعيد عقل نموذجاً ومثالاً للرمزية العربية، التي تأثرت بالرمزية العالمية شكلاً ومضموناً، وإن كان يرفض أن يُصنّف على أنه شاعر رمزي، ففي مقابلة أُجريت معه، يرفض سعيد عقل تصنيفه في أحد التيارات الشعرية. يقول: «كلمة شعر رمزي لا تستوفيني. في شعري شيء من الرمزية لكن شعري أكبر من ذلك، يضم كل أنواع الشعر في العالم، هؤلاء الذين يصدّقون أنهم رواد مدرسة من المدارس ليسوا شعراء كباراً، الشعراء الكبار هم الذين يجعلون كل أنواع الشعر تصفق لهم»^(١).

وإن كانت هذه الكلمات يسوقها ليرفض أن يصنّف ضمن أي مدرسة من مدارس الأدب، فإنها توحى بالتنوع الثقافي والمؤثرات المتداخلة، والاستلهام الشعري الواسع، ومنذ الكلمة الأولى "في الشعر" لا ينكر عقل تأثره بالثقافات الأجنبية المختلفة والمتنوعة، ويشير إلى أنها أكثر من أن تحصى، ويقول صراحة: «الشعراء والعلماء الذين استلهمتم، واستندت في دعم هذه الخواطر أكثر مما يذكر»^(٢).

لا نستبعد أن يكون «بو» أحد هؤلاء الشعراء الذين استلهم منهم عقل مفهومه للشعر وللتجربة الشعرية، خاصة أن عقل واسع الاطلاع، فلا يبعد أن يكون قد قرأ «لبو» مباشرة، كما قرأ لغيره، وسواء أكانت الصلة بين عقل و«بو» صلة مباشرة بلا وساطة، أم صلة عبر القنطرة الفرنسية، فإن الصلة الروحية النابعة من الأخوة الشعرية، والأبوة تجمعهما.

يهواني الشعر وأهواه

أنا يرى غزّارتي قفرا

(١) حسن عباس: مقال «سعيد عقل في مجهر البحث الجامعي الأكاديمي»، جريدة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي، عدد ٦ / ٥ / ٢٠١٠ م.

(٢) المجديّة: منشورة ضمن «سعيد عقل شعره والنثر» المجلد الأول، الطبعة الثالثة، ١٩٩١ م، هامش ص ٧٩.

فيتهاوى فوقها سحرا

ومرة تفرغ كفاه

يغمزني أغدو أنا الشعرا

جدلية الموسيقى والشعر عند عقل:

العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة منسجمة لا انفصام بينهما فهما ينبعان من منبع واحد، «فإن الموسيقى هي لغة الروح، وهي بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمسُّ به رحما، لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية، وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما»^(١)، كما أن «الشعر من لا وعى جوهره أشبه بموسيقا»^(٢)، و«تكون الموسيقى إذ تستخدم في إظهار الشعر نغما»^(٣)، هذا النغم هو الذى يسيطر على الشاعر فى اللاوعى، فيدفعه دفعا إلى الفيض الشعرى، وبدونه يفقد الشاعر وهج التجربة الشعرية، والخبرة الشعورية، يقول عقل:

«قبل الإبداع يسيطر على ما أسميه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون عليا أطلع ما هو أكثر خلوصا، ولم يتفق لى أن انثيت عن العمل البهى إلا أوان أفقد النغم، أى أوان تأخذ تطغى على أفكار وصور وعواطف»^(٤)؛ لهذا كان النغم الموسيقى المتدفق فى القصيدة هو الحد الفاصل بين الشعر وبين النثر، حيث «الفرق بين الشعر والنثر، إنه لكالفرق بين سماع المعزوفة وقراءتها»^(٥).

بهذا تتلاقح فكرة عقل عن الموسيقى والشعر مع «بو» خاصة والمدرسة الرمزية عامة، فالموسيقا تمثل بيت القصيد عند «بو» والرمزيين، حيث «إن واحدة من أهم عقائد الرمزية، كما أنها واحدة من أهم وسائل توضيحها؛ هى المعادلة بين الشعر والموسيقا»^(٦)، والشعر عند «بو» كما مر بنا أنفا خلق إيقاعى للجمال، والنطاق الأوسع للتطور الشعرى يكون فى اتحاد الشعر فى حسه الشعبى مع الموسيقى، كما أن الموسيقى فى أنماطها المختلفة

(١) عبد القادر المازنى: حصاد الهشيم، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م، ص ١٢٧.

(٢) المجدلية: ص ٨٨.

(٣) السابق: ص ٨٥.

(٤) السابق: ص ٨٦.

(٥) السابق: ص ٨٤.

(٦) الرمزية: تشارلز تشادويك: ص ٤٤.

من حيث العروض والإيقاع والبحر، هي لحظة عريضة من لحظات الشعر التي لا يمكن رفضها أبدا^(١).

التجربة الشعرية عند عقل

التزواج مع الطبيعة والتناغم مع مفرداتها، والحلول والاتحاد مع الكون إحدى السمات الرومنتيكية عند كل من «بو» و«عقل»، فكلاهما في تناولهما للتجربة الشعرية يشير إلى هذا الكون وسره الأكبر، وغموض مكنوناتها اللامحدودة، وهي - كما يقول «بو»: «تستحث في الشاعر نفسه الأثر الشعري الحقيقي»^(٢)، وهذه النبوة - كما يشير غنيمي هلال - بين أحضان الطبيعة هي طابع الرومنتيكيين جميعا، «ولا شك أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرا عظيما في هيأهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوا أسرارها، وأن يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها، وكانوا يدعون إلى تقليد الطبيعة واستيحائها»^(٣).

وعند عقل يتألف المبدع مع سر الكون الغامض أثناء الحالة الشعرية اللاواعية، لمواجهة الأزل من الحقائق التي يجهل، ويسعى إلى إدراكه والوصول إلى كُنْهه، انطلاقا من سلطنة النغم الذي لا يخطئ، وانتهاء إلى التأخرى مع هذا الكون الرحب.

الشَّعْرُ قَبْضٌ عَلَى الدُّنْيَا، مُشْعَشَعَةٌ كَمَا وَرَاءَ قَمِيصٍ شَعَشَعَتْ نَجْمٌ
فَأَنْتَ وَالْكَوْنُ تَيَّاهَانِ كَأْسٌ طَلَى دُقْتُ بِكَأْسٍ وَحُلُمٌ لَمْ يَحُلُمْ.

«لا أبعد عن الحقيقة كثيرا إن قلت: الشعر حالة من لاوعى فوق الوصف لا تُشرح، جوهرها أشبه بموسيقا، بها يتحد الشاعر حميما مع الأزل من حقائق هذا الكون المهيّب»^(٤).

(1) Look: The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 28.

Which induce in the Poet himself the true poetical effect.

(٣) الرومنتيكية: ص ١٥٤.

(٤) المجدلنية: ص ٨٧.

وعبر الموسيقى وفي اللاوعى تختمر التجربة الشعرية المستمدة من آفاق الكون الفسيح، ساعية إلى الجمال الأزلى، والصفاء النفسى، وهنا يمتزج الكون مع الموسيقى، داخل النفس الشاعرة عبر التمزج، «والعلم يعلم أن الاتحاد بالكون لا يتم إلا بالتمزج، ونحن نعرف أن أوثق ما يرتبط بالنفس أشياء موسيقية ومظهرها الطبيعى الغناء، وقد ثبت أنه من الرملة إلى الكوكب، من أدق الخلايا إلى أبعد جنبات الكون، إنما يقوم ارتجاف دائم تموجات دائمة، وباكرا ومنذ القرن الخامس عشر قال العلامة ده كوزا: إن النفس لحن»^(١).

هذا اللاوعى الذى هو البوتقة التى تحتضن التجربة الشعرية، وتحيطها بالدفء الفنى اللازم لنضجها، ومن مخاضها يولد القصيد، حين تتسامى النفس عن العالم الخارجى وتنغمس فى العالم الداخلى لا تشوبها فكرة أو صورة أو عاطفة، فتكون فى حالة صافية «تمكّن ذاتها من وعى ذاتها أعمق وأغنى»^(٢).

ويؤكد عقل أن حالة اللاوعى هذه حالة استثنائية، عابرة وخاطفة، «نادرا ما تطول إلى أكثر من أبيات سريعة العطب هى، تعمّر - فى غالب ما تعمّر - مدى بيت أو فلذة من بيت، إنها كالحالات النفسية الخالصة تكاد لا تكون حتى تقطّعها: فكرة، صورة، عاطفة»^(٣)، وهو بهذا - كما يذكر إنطوان كرم - يقول بمذهب بول فاليرى وإدجار بو من قبله^(٤)، وهذه حقيقة حيث يتردد صدى «بو» فى موقف سعيد عقل، وعباراته، إذ إن «بو» يقول - من قبل -:

«لا أكاد أحتاج إلى ذكر الملاحظة التالية: إن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها، إن قيمة الشعر تكمن فى مقدار هذه الإثارة السامية، على أن تلك الإثارات بالضرورة النفسية، عابرة، هذه الدرجة من الإثارة التى ستخول

(١) السابق: ص ٨٧

(٢) السابق: ص ٨٤.

(٣) السابق: ص ٨٦.

(٤) الرمزية والأدب العربى الحديث: إنطوان كرم، ص ١٥٤.

قصيدة ما أن تسمى قصيدة، لا يمكن أن تستند إلى أنها طويلة، فبعد انقضاء نصف ساعة - بأقصى حد - تذبل وتفشل ويأتى النفور بعد ذلك ولا تعدو في الواقع وفي الحقيقة قصيدة آنئذ»^(١).

هكذا يتفق سعيد عقل مع «بو» في فترة اللاوعى أو الإثارة السامية - كما يسميها «بو» - فترة عطاء متدفق، يخشع في محرابها الشاعر؛ إلا أنها حالة من الحالات النفسية التي لا تعمّر سوى هنيهة حتى تقطعها، فكرة أو صورة أو عاطفة، فتعود بالشاعر إلى الوعي.

ومن هذه الحالة - حالة الوعي - تأتى النثرية في القصيدة حيث إن «النثر فكر والفكرة نعيمها، وهو صور والصورة نعيمها، وهو عواطف والعاطفة نعيمها، عناصر النثر جميعا عناصر وعى، النثر في طبيعته وعى بوعى، أما الشعر فلا»^(٢).

يعمد عقل إلى انتقاء الأفكار الغريبة في تجربته الشعرية، ولكنها غرابة الطرافة والجدّة، وليست كغرابة «بو» المثيرة للخوف والرعب والفرع، الغرابة عند عقل نابعة من اللاوعى، واستجابة لرغبات الناس، «الفكرة اللاواعية وحدها تستهوى الناس»^(٣).

وظيفة الشعر عند عقل:

ليس تقدير الجمال الذى أمامنا هو غاية الشاعر، بل الوصول إلى الجمال الأعلى، وخلق الجمال الأسمى، وإن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها على حد تعبير «بو» نفسه^(٤). تتوافق رؤية عقل لغاية الشعر الجمالية مع رؤية بو، مؤكدا عقل أن الشعر كفّن واحد من مظاهر الجمال، ذلك الجمال الهادئ، «الذى لا تتلاطم فيه فكر وصور وعواطف، هدوء يجعل النفس، ولا شىء يفجؤها أو يعكر

(١) انظر هامش: ص ٦٧.

(٢) المجادلة: ص ٨٢.

(٣) السابق: ص ٨١.

(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.

صفاءها، منظوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، حتى لتغدو أكثر تألفاً مع حقائق الكون، بل تغدو وحقائق الكون شيئاً واحداً، فإذا هى فوق هذا العالم بآلامه ونقائصه، لا تصدم عمياء بأى نظام تجهل^(١).

يستفيض عقل فى شرح هذه المهمة الرئيسة للشاعر التى تتمثل فى نقل هذا الجمال الأنقى النابع من حالة شعورية، لا مواقف فكرية للقارئ؛ ليعيش نفس حالة اللاوعى التى أبدعت القصيدة، وتجلت فيها الذات فى أسمى صورها، وأصفى حالاتها، ولا يتم هذا إلا بتعطيل تام للوعى عند القارئ المتذوق للشعر، حتى لا يحجب بينه وبين الشاعر، يقول عقل:

«نقل الشعر إذن يقتضى تعطيل الوعى فى القارئ، وأن أخلق فيه جوهرًا أشبه بالموسيقا وأخلقه على شاكلته بالذات»^(٢)؛ ولأن حالة الوعى ضعيفة وسطحية فتحتاج إلى الوضوح والبساطة؛ فإنه من اليسير إجهادها وإصابتها بالتعب، من خلال توظيف الإيحاء، أو ما يسمى فى الموسيقا بتعددية الأصوات، وهى ذروة أنواع الموسيقا - كما يرى عقل.

وتعددية الأصوات وهى عبارة عن «أن تضرب فى الوقت الواحد أصواتاً مختلفة، فإذا الوعى، ولا صوت واحداً يرتاح إليه - أى يعيه - يحاول أن يقبض على الأصوات المتعددة مجتمعة، فيجهد نفسه، لكنه (وهو الضعيف، الضعيف ولسطحيته، ذو خاصّة تتطلب الواضح والمفرد) عبثاً يجهد، فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعى، وهى التى إنما وجدت له، ولها وجد»^(٣).

القصيدة فى الحقيقة ما هى إلا أداة لنقل الحالة الشعرية والتجربة الشعورية، من خلال مجموع إيحاءى يعطل بتعددية الأصوات الوعى عند المتلقى ويدفعه من خلال

(١) المجدية: ص ٩٣.

(٢) السابق: ص ٨٨.

(٣) السابق: ص ٨٩.

التعب والإجهاد إلى أن يشارك الشاعر حالة الإبداع فيبدع معه، ويتساوى معه الجوهر، ولا تسعى القصيدة إلى أكثر من ذلك فلا غاية خلقية ولا تعليمية لها، وعليه فإن الشعر لِسُرّة العقل دون غيرهم «لطبقة مصطفاة باستطاعتها التدوق»^(١).

ومن أجل بلوغ الجمال المنشود تجاهل عقل في شعره أغراض الشعر المتعارفة، وخصائصه المتوارثة، وأخلص لمثالية الحب والجمال «فباستثناء (قدموس) لا يوجد في شعر سعيد عقل أى توجه نحو الجمهور، أو اهتمام بموضوعات سياسية، وباستثناء (قدموس وبنّت يفتاح) ليس في ذلك الشعر أى محاولة لخدمة أغراض غير ما يتعلق بجماليات الشعر»^(٢).

اللغة الشعرية عند عقل:

تكمن أهمية اللغة الشعرية عند عقل في أنها هي عناصر الشعر المادية، كما ترجع قيمتها بعد التطور والتطوير إلى عودتها إلى بكارتها الأولى، إلى براءتها، عودتها إلى الصوت، فاللفظة كانت في البدء صوتاً، «فيذا يكون طور الكلام تعود اللفظة مجموعة أصوات أكثر تساويًا في الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود إظهاره»^(٣).

وتظهر مهمة الفن والإبداع في الحفاظ على هذا التساوى، الذى هو سر اللغة الكامن، فيعتقها من شرنقة الاصطلاح، والاستدعاء العقلى المحض، بحيث يوجد من الترتيب النسق اللغوى ومن الانتقاء لألفاظ اللغة تركيباً موسيقياً، تتناغم فيه الأصوات، جهيرها وهميسها، ويمتزج فيها صفاء النغم والنفس، مما يؤلف صيغاً صوتية تربط بين اللغة والحالة الشعرية ارتباطاً فيزيولوجياً، حيث إن «لكل شاعر شخصية فذة، ولكل لحظة من لحظاتها لونها الخاص، وتركيب عناصرها الخاص، ومهمة الشاعر هي أن يجد، أن يبتكر، اللغة الخاصة التي وحدها تستطيع التعبير عن شخصيته ومشاعره»^(٤) وتنتهى هذا الفصام الذى نتج عن العقل المحض، وعلى قدر نجاح الفن في استعادة الانسجام بين الحالة الشعرية والصيغ الكلامية تكون درجة خلوص الشعر وصفائه.

(١) السابق: ص ٨٣.

(٢) الاتجاهات والحركات في الشعر العربى الحديث: ص ٥٢٠.

(٣) المجدلّة: ص ٩٠.

(٤) قلعة إكسل: ص ٢٤.

يقترّب «عقل» من موقف «بو» من امتزاج الموسيقى بالفكرة الممتعة، «فالموسيقا عندما تمتزج بفكرة ممتعة تكون شعراً، والموسيقا بدون فكرة تكون موسيقا مجردة، والفكرة بدون موسيقا تكون نثراً، هذا من الأمور المحسومة»^(١)، والرمزية دائماً ما تبغى «خلق مفعول عن طريق الشعر يماثل مفعول الموسيقا»^(٢)، لهذا يرى عقل أن «تساوى الصيغ الكلامية والحالة الشعرية جوهر يقتضى أن تكون الصيغ الكلامية من تموجات هي نفسها تكون الحالة الشعرية، والتساوى شكل جوهر يقتضى بأنه إن كانت التموجات التي تكون الحالة الشعرية على شكل لولبيّ مثلاً أو خط مستقيم أو ما إليه وجب أن تكون كذلك التموجات التي تتألف منها الصيغ الكلامية»^(٣).

هذه الموسيقى الحاملة اللاعقلانية التي تدون للأحاسيس، وقد تخطت تخوم العقل وحدوده نجدها في أشعار «بو» عامة وفي قصيدتي «أنابل لي Annabel Lee» و«أولالوم Ulalume» خاصة^(٤).

وعند تنهاى اللغة والموسيقا، تكون الترجمة مجازة في الشعر، على خلاف من يرى غير ذلك، فينكر ترجمة القصيدة، فالترجمة لا تنقل معنى بل تنقل حالة شعرية تبلورت في موسيقا تعبيرية، نابعة من أصوات الكلام، وتصبح مهمة الشاعر هي إيجاد الصوت المعادل للصوت المقصود بدءاً في القصيدة.

والمعيارية لبراعة الترجمة من عدمها تتأتى من اختبار الصيغتين عند من يجهل لغتي الأصل والترجمة - كما يذكر سعيد عقل - حيث نجده دوماً على وجه التقارب يستشعر الحالة الشعرية الواحدة «ففى اللغتين يسمع الخلق يعمل إن كانت الحالة الشعرية متمظهرة الجواهر بأصوات مختلفة، وفى اللغتين يتحسس الأبيات عصبية أو متطيرة إن كانت الحالة متجلية الجواهر بأنفاس مقتضبة أو وثابة»^(٥).

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Vol, IV, P396.

(٢) قلعة إكسل: ص ٢٤.

(٣) المجدية: ص ٩١.

(٤) قلعة إكسل: ص ١٨.

(٥) المجدية: ص ٩٢.

خاتمة وتعقيب:

على الرغم مكانة «بو» في النقد الأدبي وبراعته في التنظير والتعميد لنظرية الأدب، بيد أن أثره في الأدب العربي - خاصة في الحقل النقدي - كان غير مباشر، وخافنا في آن، فأراؤه النقدية كان لها دور بارز في النقد الجديد والنقد الأنجلوأمريكي لأسبقيتها وطرافتها آنشد، وقد تبلورت على أيدي كثير من النقاد والشعراء الغربيين، أمثال: ت. س. إليوت، وبول فاليري وبودلير، وعبر هؤلاء انتقلت آراؤه النقدية إلى الأدب العربي، في شكل مذاهب أدبية ومدارس نقدية ناضجة وليست بازغة، فإن كانت ريادة «بو» في النقد هي التي أكسبته تلك المكانة فهذه الريادة هي التي حجبت عن النقد العربي؛ لأنها كانت في أطوارها الأولى ولم تستر على عودها إلا على أيدي لاحقين له.

والقول ذاته ينطبق على نظريته الشعرية، فعلى الرغم من أثرها العميق في البناء الشعري شكلاً ومضموناً؛ فإن أثرها على النظرية الشعرية في الأدب العربي الحديث لم يكن مباشراً، بل جاء عبر شعراء لاحقين تأثروا ببو ثم أثروا في الشعر العربي الحديث فيما بعد، فالحقيقة أن «بو» كان قنطرة للتجديد الشعري في الأدب العالمي، ويرجع الفضل في إضفاء العالمية لأرائه النقدية والشعرية للمدرسة الفرنسية التي اكتشفته وأعادت إنتاج ما دعا له.

ولا ننسى العامل التاريخي وأثره، ففي الوقت الذي برز فيه نجم «بو» في أمريكا (١٨٠٩ - ١٨٤٩) كانت الثقافة العربية الحديثة في بدايات اليقظة واستعادة الروح إليها على يد محمد علي باشا (١٨٠٥ - ١٨٤٨) مؤسس مصر الحديثة، وعندما أفاقت الثقافة العربية من سباتها العميق، ونفضت الغبار عنها، وحاربت الركود والرقود؛ عادت إلى التراث العربي وما فيه من أصالة.

ولقد أسهم البارودي وشوقي من بعده في هذه اليقظة الثقافية، خاصة لديوان العرب، وفنهم الأول الشعر، «ولقد استطاع شوقي أن يعيد إلى الشعر العربي ما كان يحتاج إليه الشعر في تلك اللحظة أكثر من أي شيء آخر؛ وهو جزالته الأصيلة،

وامتلاكه لناصية التعبير الشعري السيال المتدفق بالحياة، إلا أنه، من الناحية الأخرى، رسخ النموذج الكلاسيكي بقوة وثبات، بحيث غدت أى محاولة بعد ذلك نحو تغيير جذرى فى الشكل أو الأسلوب تصطدم بمصاعب عظيمة^(١).

ولما يمتت الثقافة العربية وجهتها نحو الغرب وما فيه من معاصرة، اختارت الثقافة الفرنسية رافدا لها فغلبت الترجمة من الفرنسية على الترجمة من الإنجليزية، كما يؤكد هذا جابر عصفور ويشير إلى أن البعثات الأولية كانت السبب الرئيس فى غلبة الترجمة من الفرنسية^(٢)، هذا بالنسبة لمصر، أما لبنان فكانت الغلبة للثقافة الفرنسية لأنها كانت محتلة من المستعمر الفرنسى، فإن كل هذا أسهم فى تأخر التعرف على «بو» ونظريته الأدبية. هذا لا يعنى بالضرورة انعدام أثر «بو» فى الأدب العربى، فقد رأينا انعكاسات لرؤيته الشعرية، ونظريته النقدية، حتى إن بعض تجلياته النقدية وتصوراته الأدبية أضحت مُسلّمة من مسلمات النقد الأدبى ردحا من الزمن.

وعلى سبيل المثال من هذه التجليات التى ارتسمت فى عقلية الأدباء والشعراء العرب، خاصة الرومانسيين والرمزيين منهم، امتزاج الشعر والموسيقا وارتباط كل منهما بالآخر، حتى إن طه حسين عميد الأدب العربى، يجعل الأدب مجرد فن من فنون الموسيقى، وما جماله إلا من تألف عناصر موسيقا الكلمات، يقول:

«وليكن جمال الأدب حيث يمكن أن يكون، ليكن فى الألفاظ والمعانى أو فى النظم والأسلوب، أو فى هذا كله، والأدب فى آخر الأمر فن من الموسيقى يأتلف من هذه الأشياء كلها، من الألفاظ والمعانى والأساليب، وما يعرض من صور، وما يثير من عواطف، وما يبعث من شعور، فليكن جماله شيئا شائعا لا يستطيع أحد أن يقول إنه ينحصر فى اللفظ أو المعنى أو فى الأسلوب»^(٣).

(١) سلمى الخضر الجبوسى: الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ص ٧٣.

(٢) انظر الرواية والاستنارة: جابر عصفور، دار الصدى، ط الأولى، كتاب دى الثقافية، ع ٥٥، نوفمبر

٢٠١١م، ص ٢٣٥.

(٣) طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، مارس ١٩٧٩، ص ٨٦.

ويتردد في مواضع عديدة عند طه حسين صدى مفردات «بو» في الحديث عن مفهوم الشعر وماهيته، فيكرر طه حسين هذه المفردات حتى تكاد تصل إلى حد التطابق في كثير من الأحيان، مثل مفردات: المثل الأعلى، الكلام الموسيقى، الجمال الخالد، الذوق، الخلود، يقول عميد الأدب العربي :

«المثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقى الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس الذين يُنشد بينهم، ويمكنهم أن يذوقوا هذا الجمال حقاً، فيأخذوا بنصيبيهم النفسى من الخلود»^(١).

ومن أوجه التلاقى والتشابه فى الرؤى النقدية بينهما هو إيمان عميد الأدب العربى، طه حسين بنظرية الفن للفن، وتبنيها والدعوة إليها بحماس والدفاع عنها فى أوساط الأدب العربى، خاصة بعدما انتشرت الدعوة للواقعية فى الأدب أو ما أطلق عليه الأدب فى سبيل الحياة، ويناقش طه حسين هذه الدعوة، والتى يسميها بالنزعة المبهمة فيقول:

«هذه النزعة المبهمة العامة التى أخذت تظهر وتشيع منذ حين والتى تدعو إلى أشياء لا تحققها ولا تعرف لها حدوداً، وإنما تصور شعوراً غامضاً إلى شىء من السمعة والاسماح، فتتعجل وتقضى قبل أن تتحقق، وتقطع فى النور قبل أن تستبين حقائقها، وتدعو فيما تدعو إليه أن يكون الأدب فى سبيل الحياة دون أن تحقق معنى هذا الكلام فالأدب ليس وسيلة، ولا ينبغي أن يكون وسيلة، والأديب لا ينشئ أدبه ليحقق هذا الغرض أو ذاك، ولا ليلبغ هذه الغاية أو تلك، وإنما الأدب غاية فى نفسه، والأديب يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، فأما أن يُسخر الأدب ليكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلاً من سبل التغيير فى حياة الشعوب، فهذا تفكير لا ينبغي أن نساق إليه أو نتورط فيه»^(٢).

(١) طه حسين: حافظ وشوقي، ص ٣١.

(٢) خصام ونقد: ص ٥٨.

ويقول في موضع آخر: «الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثلاً فطرياً بريئاً من التكلف، فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنما هناك نَظْم لا غناء فيه»^(١).

وينتهى طه حسين بعدما لفظ مذهب الأدب في سبيل الحياة، ذلك المذهب الذي انتقل إلى مصر بلا تثبُّت ولا تمحيص، على حد قوله، إلى وجهة نظر مفادها: أن الحياة في سبيل الأدب^(٢)، ولكن كيف لطفه حسين صاحب الثقافة الفرنسية، لا الثقافة الإنجليزية، أن يلتقى مع أفكار «بو» الأدبية والنقدية؟

إذا علمنا أن بودلير وبول فاليري وغيرهما من شعراء ونقاد الأدب الفرنسي نالوا إعجاب طه حسين، ندرك القنطرة التي اجتازت منها أفكار «بو» إلى عميد الأدب العربي، فآمن بقدر غير قليل منها، ودعا إليها بحماس في الأدب العربي الحديث، وقد أشرنا فيما سبق إلى دور الأدب الفرنسي وأعلامه، خاصة بودلير ومالارميه وبول فاليري في نشر أفكار «بو» في كل من الأدب الفرنسي، والعالمي.

(١) حافظ وشوقي: ص ١٠٥.

(٢) انظر مقال الحياة في سبيل الأدب: ص ١٠٨ من خصام ونقد.

● الفصل الثانی

تأثیر «بو» فی الشعر
العربی الحديث

ثنائية الموت والجمال عند بو:

لا يصعب على أى دارس لأعمال إدجار آلان بو الشعرية والقصصية أن يدرك التيمة^(١) التى تُفصح عن كينونات البنية الدلالية لأعماله وما تثيره من تساؤلات، «وتصور وتعبر عن الوحدات التجريدية الأكثر شمولية»^(٢)، فثنائية الموت والجمال هى التيمة التى تستوعب إنتاجه وإبداعه، وتفك ألغازه وأشجانه، وهى رؤية فنية تستولى على الرؤية التعبيرية فى مختلف دواوينه الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده، أو قصة من قصصه إلا وفيها تناول صريح أو تلميح لهذه التيمة.

هذه الثنائية أضفت على شعر «بو» لمسة من الحزن الغائر، واليأس الخائر، ولا يمس شعر «بو» النفس كما يمسها وهو يتذكر تلك المحبوبة التى كانت بين يديه ثم غُيبت فى ظلمات القبر، هذا أشد ما كان يشعر نفسه بالحزن، ويشيع فى قلبه الأسى، فظل يكرره ويتناوله فى صور متغايرة، ويتحسر عليه، «تذوب نفسه حشرات لفراقها، ويحن إليها فى قصيدة مؤثرة يث فيها شعورا بجزع لا شفاء منه فموتها سلب حياته معناها»^(٣)، فهو من الشعراء الذين يحزر الحزن فيهم قواهم الخلاقة، ويرفع الحواجز التى تعوق انطلاقها، ولقد صرح «بو» فى مقاله الشهير «فلسفة التأليف» بأنه تعمّد البحث عن أكثر المواضيع التى تصيب النفس البشرية بالحزن والكآبة، إذ يقول:

(١) التيمة: مصطلح نقدى يُقصد به «الفكرة المحورية المهيمنة فى عمل أدبى» (معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحى: ص ١١٧)، ويُطلق أيضا مصطلح التيمة على «صورة مُلحّة متفردة نجدها فى عمل كل كاتب معدلة بحسب منطق التماثل» (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش: ص ٥٦).

(٢) المصطلح السردى: معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، المشروع القومى للترجمة، ع ٣٦٨، ص ٢٣٢.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٤٩.

«سألت نفسي: من بين مواضيع الحزن ما أكثرها حزناً، بالنسبة للجنس البشرى؟ وكانت الإجابة الواضحة: الموت. ثم سألت نفسي: متى يكون أكثر المواضيع حزناً أكثرها شاعرية؟ ومن خلال ما أنا أوضحت من قبل بشيء من التفصيل كانت الإجابة هنا أيضاً واضحة: عندما يتحد الموت بالجمال. عندئذ يكون وفاة امرأة جميلة من دون شك هو الموضوع الأكثر شاعرية في العالم، وعلى ذات القدر وبدون شك يكون الأنسب للتعبير عن هذه الشاعرية هي شفاه العاشق المكلوم»^(١).

هذا يفسر لنا السر المقدس بين «بو» وعالم الأرواح وغايته من إدراك هذا العالم المجرد واللامحدود، فهو يسعى أن يرتوى بحنان الأمومة وعواطف الزوجية، عسى أن يلتقى بمن أحب، ويحب في عالم المثل، الذي لا تشوبه شائبة، ولا يعكر صفوه كدر، عالم فيه صفاء الصوفية، ونقاء الروحانية، عالم يجمع ولا يفرق، عالم لذة الخلود، لذة الجمال والحب، اللذة السرمدية، بعيداً عن قيود المادة التي كبلت الإنسان، وجعلته يرسف في الترابية، ويخضع للدنيوية.

تجد أصداء هذا العالم الغرائبي يتجلى في هذه الثنائية (الموت/ المرأة الجميلة)، وعلى حد تعبير «بو» «الصراع من أجل فهم الجمال الأسمى - ذلك الصراع الذي تخوضه تلك النفوس المهيأة لذلك بحكم طبيعتها - قد منح العالم كل ما لم يستطع أن يفهمه أو أن يشعر به باعتباره شعرياً على الفور»^(٢).

(1) The Work of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition, Vol. VI - P39.

I asked myself- «Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?» Death, was the obvious reply. «And when,» I said, «is this most melancholy of topics most poetical?» From what I have already explained at some length the answer here also is obvious- «When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover».

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 11.

The struggle to apprehend the supernal Loveliness —this struggle, on the part of souls fittingly constituted — has given to the world all that which it (the world) has ever been enabled at once to understand and to feel as poetic. الترجمة من وادى القلق: ص ٢٩ .

تذوب نفسه دمعاً بسبب القصيد، مستلهاً هذا الجمال بالبصيرة الثملة للأعجاب فيها وراء القبر، «وليس كما يفترض "أباتى جرافيا" بسبب فرط من اللذة، بل بسبب حزن مَلُول معين»^(١)، فالغريزة الخالدة هي الحس بالجمال السامى، الذى يسمو بروح الإنسان ويطهرها من الغرائز، ويُنكسب النفس اللذة الحقيقية، «تلك اللذة التى هي فى نفس الوقت الأنقى والأسمى حلة تستقى من تأمل الجمال، ففى تأمل الجمال نجد فقط أن بإمكاننا بلوغ ذلك السمو الباعث على اللذة، أو إثارة الروح التى نعرفها بوصفها الشعور الشعري، والتى تتميز بسهولة عن الحقيقة التى هي إشباع العقل أو عن العاطفة التى هي إثارة القلب»^(٢).

والشاعر الحقيقى هو من يسعى دائماً إلى الخضوع لهذا الجمال، ويجعل منه مناخاً يسود القصيدة ويبعث جوهرها الحقيقى، وقد استلهم «بو» هذه التيمة (الموت/ المرأة الجميلة) من حياته الشخصية وما فيها من حزن عميق، وألم شفيق - علماً بأن التيمة تُفسّر «كحدث لصدمة تعود لأوائل شباب الكاتب»^(٣) - والصدمة التى أصابت شباب «بو» وطفولته هي مصيبة الموت، تلك المصيبة التى نتج عنها موت الأمومة (أمه الحقيقية، وأمّه من التبنى) وموت السكن النفسى (الزوجة).

حيث فقد أمّه إليزابيث وعمره لم يبلغ ثلاث سنوات، وفقد أمّه من التبنى آلان جون وهو لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، وفى ريعان شبابه وفى وهج حبه لفرجينيا زوجته المدللة، اختطفها الموت، ظل «بو» يصارع ليصل إلى حنان الأمومة وشوق المحبوبة، منذ أن خط يراعه الشعر، وهو يتململ فى حزن شجى علّه يدرك الجمال الأنقى «الذى ربما تنتمى عناصره إلى الخلود وحده»^(٤).

(1) Ibid: P 11.

Not as the Abbate Gravia supposes through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow. ص ٢٩ الترجمة من وادى القلق:

(٢) وادى القلق: ص ٣١.

(٣) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م، ص ٥٦.

(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol. VI, P 11.

Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone.

هذا الخلود الذى ينشده، وعالم الكمال الذى يطلبه، وجده فى الأعراف، تلك المنطقة التى «عند العرب وسط بين الجنة والجحيم حيث لا يعانى الإنسان عقاباً إلا أنه لا يحرز ذلك الهدوء، وحتى السعادة للذين من المفترض أن يميزا الفرح السماوى.

الحزن غير مستبعد من الأعراف ولكنه ذلك الحزن الذى يتعلق به الحب الحى من أجل الميت، والذى يشبهه فى بعض الأحيان هذيان الأفيون، إن الإثارة المشبوبة للحب والابتهاج لروح مرافقة فى وقت الثمل هى متعتها الأقل قدسية - الثمن الذى يعدو بالنسبة لتلك الأرواح التى تختار الأعراف كمسكن لها بعد الحياة، الموت الأخير والمحق»^(١).

وفى الأعراف يصل «بو» لبُعَيْته التى ظل ينشدها فى العالم الأرضى، ذاك العالم المملوء بالنقائص فلم يدركها، ولكن فى الأعراف عالم الكمال يدرك «بو» الجمال المطلق، وينغمس فى السعادة الأبدية:

والآن أسعد وأجل فى أرض جميلة هناك،

من أين نبعت فكرة الجمال إلى الوجود

تهوى مكلفة عبر عديد من النجوم الجافلة،

مثل شعر امرأة وسط اللائى

(1) Al Aaraaf: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, PP 222-223. Apart from Heaven's Eternity. — With the Arabians there is a medium between Heaven and Hell, where men suffer no punishment, but yet do not attain that tranquil and even happiness which they suppose to be characteristic of heavenly enjoyment. Sorrow is not excluded from « Al Aaraaf,» but it is that sorrow which the living love to cherish for the dead, and which, in some minds, resembles the delirium of opium. The passionate excitement of Love and the buoyancy of spirit attendant upon intoxication are its less holy pleasures,—the price of which, to those souls who make choice of «Al Aaraaf» as their residence after life, is final death and annihilation. ٢٣٥ الترجمة من وادى القلق:

حتى حطت بعيدًا عن تلال أخيان^(١)، وأقامت هناك

نظرت إلى اللانهاية - وركعت^(٢).

ولما كانت الأعراف هي أرض الميعاد التي يحلم بها «بو» كان الموت قنطرة إليها، يعبر عليها ليصل عليها للجمال المطلق والسعادة السرمدية، وبهذا يسهم الموت في الراحة من هموم الحياة ومشاغلها، وما فيها من كآبة وكدر، وغضاضة ونكد، يحطم الموت تلك الحواجز التي تحجب الاستقرار عن الإنسان ولا تهيئ له السكن القلبي والهدوء النفسى.

ما دام الموت يسهم في الخروج من وادى القلق، ويعبر بها إلى عالم الخلود؛ فلا داعى إذن للنحيب والجزع، والبكاء والفرع، بل - على النقيض - على الإنسان أن يبتهج ويسعد، وفي «لينور Lenore» بعدما بكى «بو» شبابه الفاتن، بنغمة كلها شجن وأسى، خلبت القلب وذهلت العقل وسحرت الروح، وبعدما ندد بآلام الدنيا وعذاباتها، وغدرات وفجرات أهلها، الذين أحبوها لثرائها ونبذوها لعزة نفسها، وباركوا سقوطها، وهلاكها، يختم بترنيمة ابتهاج وفرح لرحيل «لينور» إلى عالم السمو والنقاء:

اذهبى! ابتعدى عن زبانية الجحيم فى الأسفل

والأشباح الساخطة التى تتطاير وتمزق

بعيدا إلى ملكوت فى السماء أكبر وأرحب

إلى عرش ذهبى جوار رب السماء

(١) اسم اليونان قديماً.

(2) Ibid: P 108.

Now happiest, loveliest in yon lovely Earth,
Whence sprang the « Idea of Beauty» into birth
(Falling in wreaths through many a startled star,
Like woman's hair amid pearls, until, afar,
It lit on hills Achaian, and there dwelt).
She looked into Infinity, and knelt.

الترجمة من وادى القلق: ٢٢٤.

م. نقاشير ادجار

بعيدا عن الحزن الشقاء
فلتخرس الأجراس إذا ولا تكدر صفو روحها
بنعمة تسرى في الأرض الموسومة باللعنة
قد تطرق مسامعها
فتفسد عليها قدسية فرحتها
أما أنا فسيكون قلبي مبهتجا الليلة ولن تذهب نفسى حشرات
ولكننى بأنشود من قديم الأيام سأودع رحيل هذا الملاك^(١).

لم ينتظر «بو» حتى الموت ليدرك السعادة السرمدية والراحة النفسية بالحصول على
الجمال (المرأة)، بل استطاع من خلال تيمته الأساسية والمتمثلة في ثنائية الجمال وموت
امرأة جميلة أن يجلب السعادة من علي فتتزل رَوْحاً وريحاناً على نفسه المجروحة، وأركانها
المكلومة، يرى هذه السعادة ممزوجة في الطبيعة من حوله، لا يستطيع الموت بكل ما
أوتى من جبروت أن يقضى على حبه، أو يفصم العرى بينه وبينها، فإن كانت الملائكة
حسدته على «أنابيل Annabel Lee» فأرسلت ريحا فقتلتها فإن حبه أشد وأقوى:

إن الريح التي هبت من غمامة في جنح الليل
أرجفت وقتلت ملاكى الطاهر (أنابيل)
ولكن حبنا كان أشد وأقوى

(1) Lenore: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P18.

Avaunt ! avaunt ! from fiends below, the indignant ghost is riven —
From Hell unto a high estate far up within the Heaven —
From grief and groan, to a golden throne, beside the King of Heaven!
Let no bell toll, then, — lest her soul, amid its hallowed mirth,
Should catch the note as it doth float up from the damned Earth !
And I ! — to-night my heart is light ! — no dirge will I upraise.
But waft the angel on her flight with a Paean of old days !

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ٥٥.

من حب كل من زادونا عمرا وكل من فاقونا حكمة
ولن تستطيع الملائكة في أعالي السماء، ولا المردة في أقاعى البحر

أن تفصل أبدا بين روحى وروح أنابيل
فالقمر لا يرسل ضياءه أبدا ويجلب لى الأحلام الخلابه
عن الجميلة أنابيل

ولا تسطع النجوم إلا وأرى فيها بريقاً عن أنابيل^(١).
يستحيل الكون وما فيه صورة لمحبوته أنابيل، ولا تستطيع أى قوة مهما كانت أن
تخلخل هذا الاندماج والانصهار فى بوتقة الحلول والاتحاد، حتى الموت الذى يجبس
الأحبة فى أضرحة القبور لم يستطع أن يفصل بينهما.

ثنائية الموت والجمال عند عبد الرحمن شكرى:

لا يكاد ديوان من دواوين الشعر العربى الحديث، خاصة الرومانسى منه والرمزى
- يخلو من هذه الثنائية، حتى أصبح التغنى بالموت، وتعايقه مع الحب والجمال سمة من
سمات هذه المدرسة، وتجلت فى القصيدة العربية الحديثة أشكال متنوعة فى التعبير عن

(1) Annabel Lee: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P41.

A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee ;
So that her highborn kinsmen came
And bore her away from me.
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.
The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me ;
Yes ! that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee. ١٢٠ ص.

هذه التجربة الشعرية غير المألوفة في الأدب العربي الكلاسيكي، والتي تتخذ من الموت والجمال تيمة شعرية، تبرز فيها مشاعر الحب والرعب، والجمال والخوف، ويتداخل فيها صور الأشباح مع صورة المرأة، وتحت ضوء القمر يتوازى الجلوس بين القبور مع الجلوس بين الزهور، «ذلك المنظر الذي يحكى له فناء الجمال في الموت، وفناء الموت في الجمال»^(١)، وتأتي قصيدة "ضوء القمر على القبور" تعبيراً صادقاً عن هذا الفناء المتبادل، فيجمع بين شاعرية ضوء القمر الخافت ورهبة ظلمة القبور :

ولقد رأيتك والقبور كأنها ... أشباح ساكنة النواظر مثل
نظر البريء إلى القاتل مجنحاً ... والروع في أنفاسه يتعجل
ولقد رأيت على الهلال سامة ... سأم يعالج مثله المتأمل
فكأنه الحسناء يطرقها الردى ... فتبتت تدوى في الفراش وتذبذب
طوراً يريد الموت في لحظاته ... حتى كأن الحسن داء معضل
وبيت طوراً في الرياض يعلها ... مما يريق على الفضاء وينهل^(٢)

وفي مقدمته لقصيدة «مرأى الجمال وذكرى الجلال» حديث صريح عن اللذة التي تنبعث من جمال الطبيعة وروعة مناظرها في النفوس، كما تنبعث هذه اللذة أيضاً من مخاوف الطبيعة فتثير جواً من الرهبة والجلال، «وقد يتقلب الحنين المقهور في النفس إلى الجمال فيصير ولوعاً بمناظر الجلال والروعة، كما أن مناظر الجلال والروعة قد تشحذ الحنين إلى الجمال وتذكر المرء به، وقد تطفئ كل من العاطفتين على الأخرى»^(٣).

وكم غلب الجمال على جلال ... كما غلب الرقاد على التفات
ذكرتك والقبور تردّ طرفي ... وتسخر من هيام بالشيا
وتخبرني بأن الحب فاني ... وأن العيش صنو للممات^(٤).

(١) ديوان عبد الرحمن شكري: جمعه وحققه، نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ١٧٧.

(٢) الصفحة نفسه.

(٣) السابق: ص ٦٩٥.

(٤) السابق: ٦٩٦.

ولكن ما يتفرد به شكري عن «بو» تلك روح التشاؤم والغلو فيه، والمبالغة في تصوير اليأس، وسيطرة هذه الروح وذلك اليأس على نتاجه الشعري، فطبع قصائده وصبغها بلمسة من التشاؤم العميق والقنوط الكئيب، وتنبعث - غالبا - جدلية الموت والجمال من هذه الرؤية التشاؤمية:

وأعلم أنى هالك غير خالدٍ ... وأنى رفاتٍ للثرى وعظام
وأنى لا طيرٌ ينوح لميتي ... ولا الزهر شجواً إن هلكت يُسام^(١).
وجماليات الموت تأتي في سياقات الهروب من الواقع المرير والمليء بالغدر والخداع، ولذاته تنبع من اتساق النفس القلقة وانسجام الروح المضطربة، والخلود إلى الراحة الأبدية من تجاذبات الحياة المتتالية:

ليس في العيش ولا الموت أذى ... إن من سار على الدرب ورد
لا يَلْدُ الموتَ إلا مُتَعَبٌ ... سهر العيش وفي الموت رقد
رقدة يا طيها من رقدةٍ ... بعد أن عانى وأبلى وسهدا^(٢)
ولا غرو أن نغبط الميت على ما فيه من نعيم الاستقرار، والفرار من غدر الأصدقاء وغرور الأعداء، ولا غرو أن يرى شاعرنا في الموت الأمن والخلود، وفي الرحيل عن الحياة الدنيا السعادة المنشودة:

أنشقى بفقد الميت والميت ناعم ... سعيد بما جر الحِمام قير؟
وما الموت إلا الأمن والخلدُ صنوه ... ألا إن فقدان الحياة حبور
خليقٌ بنا أن نغبطَ الميتَ حاله ... فإن حياة العالمين غرور^(٣)
استوحى الشاعر عبد الرحمن شكري، هذه الثنائية (الموت والجمال) من «بو» في أغلب قصائده، وتطغى روحها على رؤيته الشعرية، فيعانق الموت الجمال، ويشيع جو

(١) السابق: ص ٣٣٩.

(٢) السابق: ص ٦٦٣.

(٣) السابق: ص ٣٤٠.

الرؤى والأشباح، ونصب المقابر في تجربته الفنية، وصوره الخيالية عن الحب والجمال، «على ما يبدو في ذلك من غرابة لما فيه من مخالفة المؤلف، ولكنها الحقيقة ماثلة في شعر شكري عامة وفي شعر الحب والجمال خاصة»^(١).

ومن نافلة القول أن نشير إلى الصلات الوثيقة بين عبد الرحمن شكري وبين الشعر الإنجليزي والآداب الغربية عامة، حتى إن شوقي ضيف اعتبر «شعر شكري تعبيراً واضحاً عن التقاء العقليين: المصري العربي، والغربي الإنجليزي وغير الإنجليزي، وقد كان الشعراء قبله، ونقصد شعراء النهضة، يتصلون أكثر ما يتصلون بالأدب الفرنسي، أما هو فأكثر صلته بالأدب الإنجليزي»^(٢).

كما كانت ثقافته الواسعة على الآداب الغربية سبباً في الخصومة بينه وبين المازني، وذلك بسبب النقد الذي وجهه لشعر المازني، عندما رأى فيه سرقة واضحة لقصائد معروفة لعدد من الشعراء الإنجليز والألمان والأمريكان^(٣).

وقد اعترف من الآداب الغربية مباشرة، فاطلع على مصادره، وقرأ أروائعه في نهم، بعدما مكث ثلاث سنوات (١٩٠٩ - ١٩١٢) مبتعثاً إلى جامعة شيفيلد بإنجلترا، وكانت هذه الإقامة بإنجلترا وزيارته لبعض أقطار أخرى، ما وسّع آفاق ثقافته وتجاربه، وما أوحى إليه بقصائد ذات صور جديدة، ومن ذلك قصائد عن الغابة، والبحر، والجبل، والشلال، والشتاء في إنجلترا، وفي ليالي الشتاء الطويلة كان ينكب على مطالعة المئات من الكتب الإنجليزية والمترجمة إليها، خاصة في التاريخ والقصص والأدب ودواوين الشعر^(٤).

(١) الرؤية الجديدة للنقد والشعر عند عبد الرحمن شكري: رسالة ماجستير مخطوطة، إعداد الطالب: دجيل الله حامد أبو طويلة الخديدي، إشراف أ. د: لطفى عبد البديع، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى - مكة المكرمة، ص ١٨٩.

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، (د. ت)، ص ١٣٠.

(٣) من الأمثلة التي استشهد بها شكري على سرقات المازني من الآداب الغربية: قصيدة «الشاعر المحتضر» فقد أخذها المازني من قصيدة «أدوني» للشاعر «شلي»، وقصيدة «قبر الشعر» نقلها عن الشاعر الألماني «هاينه»، وقصيدة «الراعي المعبود» نقلها - أيضاً - عن الشاعر الأمريكي «لويل». (انظر مقدمة الجزء الخامس الخطرات، ديوان عبد الرحمن شكري، ص ٤١١).

(٤) نقولاً يوسف: عبد الرحمن شكري حياته وآثاره، مقدمته لديوان عبد الرحمن شكري، ص ٨.

ولا يُستبعد أن يكون شكري المولع بالقصص قد اطلع على أدب «بو» القصصى والشعري، واستلهم منه - مما استلهم - ثنائية الموت والجمال، وجو الرعب والفرع، وشاعرية القبور وتناغم الأرواح والأشباح.

ثنائية الموت والجمال عند جبران خليل جبران:

ومن أكثر الشعراء في الأدب العربي الحديث الذين تظهر في رؤيتهم الشعرية هذه الثنائية جلياً، وتتسق البنية الدلالية للقصيدة مع تباينات الموت والجمال، الشاعر جبران خليل جبران، فعلى المستوى الشخصي تتشابه تجربة جبران الشخصية مع الموت مع تجربة «بو» إلى حد التطابق في بعض الأحيان، فقد اختطف داء السل، أخت جبران الصغيرة "سلطانة" أثناء غيابه عنها، وإقامته في باريس، مثلما اختطف نفس الداء من «بو» أمه وزوجته، وكان موتها صدمة كبيرة له، خاصة بعدما اشترى لها من أحد محلات باريس هدية، وما كان يدري أن ملاك الموت قد تقبل أخته، هدية فيها وراء المحيط بعدما نهش رثيتها مكرويات السل.

«كان هذا أول لقاء له مع الموت، في أسرته، وقد أثر فيه غاية التأثير، ف قضى ساعات في ليلة وصوله إلى بوسطن يذرف الدمع، ويتحبب، ويردد جملاً وأفكاراً أقرب إلى الكفر منها إلى الرضا والتسليم، ويسب داء السل الذي حط رحله في بيتهم، وخطف منهم أخته الصغيرة الشابة سلطانة»^(١).

ترك هذا الموت جرحاً غائراً في نفس جبران، وألقى بظلاله الكئيبة، وغمائه المشؤمة حجباً من القتامة والسوداوية في تجربة جبران الأدبية، «وكان الدُّوار الميتافيزيقي الذي أصابه بُعيد شقيقته سلطانة فاتحة تساؤلاته حول مصير الإنسان بعد الموت، أيعقل ألا يرى وجه سلطانة بعد اليوم؟ كان الموت المحرض على التفتيش عن أجوبة «معزّية»، أجوبة بإمكانها تخفيف وطأة الغياب»^(٢).

(١) نادرة جميل السراج: ثلاثة رواد من المهجر، دار المعارف، سلسلة أقرأ ٥٥٢، (د.ت) ص ١٠ - ١١.
(٢) جدلية الحب والموت في مؤلفات جبران خليل جبران العربية دراسة نصية: بطرس حبيب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م، ص ١٩١.

لم يمهل الموت أن يصل إلى إجابة شافية من خلال تأملاته الفلسفية، وسبحاته الفكرية، لهذه الأسئلة المصيرية التي خيمت على وجدانه، إذ لم يتوقف قطار السل عند محطة سلطنة فحسب، بل انطلق مسرعاً «ولم يكتفِ هذا المرض بزيارة واحدة لهذا البيت بل كررها مرتين، أخذ فيهما أخاه بطرس وأمه التي كان يحبها إلى درجة العبادة»^(١).

وفي غضون خمسة عشر شهراً تمكن السل من أن يجعل ديار جبران في أمريكا قاعاً صفصفاً ولم يترك له سوى أخته مريانا، التي كانت تشتغل بإبراتها وتبيع ما تصنع مقابل مبالغ زهيدة لتنفق على متطلبات البيت، وما كان هذا ليهون على جبران، فكان يسهر الليل يرهق نفسه وأعصابه ليعمل عسى أن يوفر حد الكفاف إن لم يكن الكفاية له ولأخته، ولأبيهما القاطن بلبنان.

كان موت سلطنة في الرابع من أبريل سنة ١٩٠٢ م وبطرس في الثاني عشر من مارس سنة ١٩٠٣ م والأم في الثامن والعشرين من يونيو سنة ١٩٠٣ م، هذه الفترة القصيرة مرت على جبران أتعس ما يكون في الزمان وأشقى ما تكون الساعات، ففيها فقد أعز ما في الكون بالنسبة له، وقد امتلأت نفسه بدلالات الشجن والانكسار، المغلفة بالرؤى الحاملة، والفلسفة الميتافيزيقية، «لقد طبع الموت تفكيره بحيث لا نغالي إذا قلنا إن معظم نتاجه بعد ١٩٠٨ م كان محاولة للعثور على جواب يخرج منه الكابوس النفساني والوجداني الذي استولى عليه نتيجة فقدان معظم أهله»^(٢).

يتقاطع هنا الباعث الحثيث ومصدر الإلهام لكل من «بو» وجبران لإنتاجهما الفني، فالموت هو الأتون التي تضطرم بآلام فقدان الأعبة، فقدان المرأة التي تمثل السكن الروحي والاستقرار النفسى لهما، فأثنى لهما أن يدركا هذا السكن وذاك الاستقرار؟! ومن عجيب الأقدار أن سبب الموت لذويهما واحد، هو هذا الداء المقيت والمرض

البغيض؛ مرض السل، الذي انسل في ظلمات الفقر ودياجير الفاقة والحاجة إلى الملاذ الأخير والملجأ الوحيد من قسوة الحياة وضنك المعيشة، جاء ليجعل من نسائم الحب

(١) ثلاثة رواد من المهجر: ص ١٠ - ١١.

(٢) جدلية الحب والموت: ص ١٩١.

والحنان عواصف حزن وأشجان، ويأتى بكسوف تام لشمس الأمل والتفاؤل، فيصير
نهارهما ليل كآبة وتشاؤم.

ومن التقابلات بين «بو» وجبران أن كليهما اتخذ من الكتابة والإبداع حرفة للكسب
والعيش، مع أنهما لم ينالا منها ما كانا يتمنيانه من رزق وفير، وعيش رغيد، وقد كانت أم
جبران كما كان والد «بو» من التبنّي لا يرى في هذه الحرفة سوى مضيعة للوقت والجهد،
بيد أن أم جبران لم يكن لديها ما كان لدى والد «بو» من الثراء والغنى.
«وكم كانت أمه تودّ لو أنفق أوقات فراغه في مخزن أخيه بطرس، ليعاونه ويتعلم من
التجارة، علّما تنفعه في المستقبل، ولكنه كان يجيب أمه برفق: يا للغيّب! أم جبران تقول
هذا القول؟ إصبع مصوّر يساوى ألف تاجر يا أمى، ما عدا بطرس، وصفحة من الشعر
أثمن من كل ما في المخازن من أنسجة.
فتقول الأم في قلق: ولكننا في حاجة إلى المال. فيجيبها جبران مطمئناً: سأتيك بالمال،
لا تخافى، إذا قصّر بطرس فلن يقصّر جبران»^(١).

هكذا تستمد تجربتنا جبران و«بو» أصولهما من ذات الروافد، ومن نفس الجذور،
الحياة الكادحة، وفراق الأحبة، فهل كان هذا سببا في تقارب جبران مع «بو»، وهو
قريب عهد به؟ وخاصة أنه انكب بعد هجرته إلى أمريكا على قراءة القصص والروايات
في لغتها الأصلية بعدما أتقن اللغة الإنجليزية^(٢) في عامين، ومهما تكن الدوافع، ومهما
تكن الصلات، فالمقاربة بين «بو» وجبران أمر واقع؛ فلا يمكننا أن نغض الطرف
عنها، وثنائية الموت والجمال شاخصة أمام عيون الدارسين لتناجيهما الأدبي، فالصلات
الروحية بينهما أشد اتساقا من الصلات التاريخية.

وليس من الغريب، أن يكون بين شعراء المهجر في الولايات المتحدة - كما تذهب له
نادرة جميل - قد اطلعوا على هذه الآداب وفهموا مذاهبها وأهدافها، وراقتهم أفكارها
وآرواها فاحتدوا حذوها وساروا على نهجها، خاصة في المسائل الروحية.

(١) ثلاثة رواد من شعراء المهجر: ص ٩.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٨.

وبعد هذه المقدمة الضرورية ننتقل إلى ثنائية الموت والجمال عند جبران، مع العلم أنه حين العرض لهذه الثنائية نضطر مرغمين للاستشهاد بأعمال جبران الثرية والافتباس منها، وذلك لسببين:

أولهما: أن بضاعة جبران في الشعر مزجاة، ولن تكفى المقطوعات المثبتة في آخر كتابه "البدايع والطرائف" ولا مطولته "المواكب" على أن تكون مرآة صادقة لهذه الثنائية، فهو القائل: «لو خُيِّرَت بين القوّة على كتابة الشعر وما في الشعر غير المكتوب من الهيام، لاخترت الهيام فهو خير من الشعر»^(١).

ثانيهما: أن أعماله الثرية يغلب عليها اللغة الشعرية، حتى أطلقوا على أسلوبه الطريقة الجبرانية، فروح الشعر تسرى في وجدان مقطوعاته الثرية، ولقد كان له سبق القصب في الشعر المنشور، والنثر الشعري^(٢).

وأول أركان هذه الثنائية: الجمال، الذي يتماهى مع الكون والطبيعة، ويظل جوهر الحياة وكنهها الأزلى، «وإذا بلغت إلى قلب الحياة تجده في كل شىء»، حتى في العيون المتعامية عن الجمال، الجمال ضالتنا المنشودة في حياتنا كلها، وكل ما سوى ذلك أشكال من الانتظار»^(٣).

وأقتوم الجمال عند جبران المرأة، لأنها علمته معنى الجمال، وعلى حد تعبيره عبادة الجمال، منذ نعومة أظافره، علمته خفايا الحب وهو غرض طرى لم ينبت شاربه، فقد كان في الثامنة عشرة ربيعاً من عمره عندما فتح الحبّ عينيه بأشعته السحرية، ولمس نفسه لأول مرة بأصابعه النارية، يقول عن المرأة/ سلمى كرامة:

«كانت سلمى كرامة المرأة الأولى التى أيقظت روحى بمحاسنها، ومشت أمامى إلى جنة العواطف العلوية، حيث تمر الأيام كالأحلام وتنقضى الليالى كالأعراس. سلمى

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - العربية عن الإنجليزية: تقديم جميل جبرا، دار الجليل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م، ص ١٦٢ - ١٦٣.

(٢) عن أسبقية جبران في الشعر المنشور، انظر: نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية: ص ٢٤٤.

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - العربية عن الإنجليزية: ص ١٦٧.

كرامة هى علمتنى عبادة الجمال بجمالها، وأرثتنى خفايا الحب بانعطافها، وهى التى أنشدت على مسمعى أول بيت من قصيدة الحياة المعنوية»^(١).

والمرأة - عموما وباعتراف جبران - مكون رئيس من مكونات شخصيته، وإلهام يثرى الإسهامات الفنية، فتبث فيه الرؤى الفياضة والعواطف الجياشة، يقول جبران معترفا بهذا الفضل المعطاء:

«أنا مديون»*) بكل ما هو (أنا) إلى المرأة، منذ كنت طفلا حتى الساعة، والمرأة تفتح النوافذ فى بصرى والأبواب فى روحى، لولا المرأة الأم والمرأة الشقيقة والمرأة الصديقة؛ لبقيت هاجعا مع هؤلاء النائمين الذين يشوشون سكينة العالم بغطيطهم»^(٢).

وعندما يرى فى عينى صديقه من نور غريب يخرق الصدر ويحيط بالجوارح، تلك العيون التى طالما تأملها فلم يرَ فيها غير العنف والقسوة، وعندما يحس تلك الروح اللطيفة التى سرت فى دمائه، يسأله كيف سرت هذه الروح إليه، وإلى أين صارت به؟ وتأتى الإجابة على لسان صديقه كاشفة عن جوهر هذه الروح:

«أى يا صديقى إن الروح قد حل علىّ وقدسنى، الحب العظيم قد جعل قلبى مذبحا طاهرا، هى المرأة يا خليلي، المرأة التى ظننتها بالأمس العوبة الرجل، قد أنقذتنى من ظلمة الجحيم وفتحت أمامى أبواب الفردوس فدخلت، المرأة الحقيقية قد ذهبت بى إلى أردن محبتها وعمدتنى»^(٣).

هذه هى المرأة التى تسرى روحها فى أعماق جبران، وتسيطر على كيانه، هذه المرأة التى رفعها - بل رفعته - إلى عرش المجد، والتى حررتة بجمالها وطهرته بعواطفها،

(١) الأجنحة المتكسرة: جبران خليل جبران، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠١٢م، ص ٩.

(*) كذا والصواب مدين.

(٢) من رسالة أرسلها إلى مارى هاسكل فى عام ١٩١٤م، انظر: جدلية الحب والموت، ص ١٢، وثلاثة رواد من شعراء المهجر، ص ٢٥.

(٣) جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة: ص ٥٨.

«تلك التى أخرجت آدم الأول من الجنة بقوة إرادتها وضعفه قد أعادتني إلى تلك الجنة بحنوها وانقيادى»^(١).

ينصهر جبران فى المرأة وتنصهر المرأة فيه، يصيران روحاً واحدة فى جسدين، ينبض قلبه بها، ويدين عقله لها ويولّى وجه قلبته نحوها، تلك القيثاراة التى يضرب على أوتارها الرجل فإن أحسن الضرب أطربته بأعذب الأنغام، وإن لم يحسن الضرب عذبتة بنشاز الأصوات التى لا ترضيه، «إن المرأة التى تمنحها الآلهة جمال النفس مشفوعاً بجمال الجسد هى حقيقة ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة ونلمسها بالطهر، وعندما نحاول وصفها بالكلام تختفى عن بصائرنا وراء ضباب الحيرة والالتباس»^(٢).

يحاول جبران فك طلاسم المرأة والغوص فى خباياها، ويحاول أن يجلى غموضها، بسؤال الجمال لأنه معرفة، لعله يقض بكاره هذا السر الأعظم، سر المرأة فيجيبه الجمال قائلاً:

«هى أنت أيها القلب البشرى، وكيفما كنت وكانت، هى أنا وأينما حللت حلت، هى كالدين إذا لم يحرفه الجاهلون، وكالبدر إذا لم تحجبه الغيوم، وكالنسيم إذا لم تتعلّق بأذياله أنفاس الفساد»^(٣).

بعدما عرف جبران سر المرأة من فتى الجمال، وبعدما خبرها وانصهر فيها، بعدما أحسن الضرب على أوتار قيثارتها، فشدا على أنغامها أعذب الأشعار، بات أعلم الناس بحاجات قلبها، على حد تعبيره، كيف لا؟ وهى قلبه البشرى الذى ينبض بين أضلعه، «هذا القلب الخفوق، هذا الطائر السابح فى فضاء المحبة، هذا الإناء الطافح من خمرة الدهور المعدّة لمرآشف الأرواح، هذا الكتاب المطبوعة فيه فصول السعادة والشقاء، واللذة والألم، والمسرة والأحزان، فلا يقرؤه إلا الرفيق الحقيقى، نصف المرأة المخلوق لها منذ الأزل وإلى الأبد»^(٤).

(١) جبران خليل جبران: المرجع السابق، ص ٥٩.

(٢) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص ٢١.

(٣) جبران خليل جبران: دمة وابتسامة، ص ٨٧.

(٤) جبران خليل جبران: دمة وابتسامة، ص ٩٤.

ولما كانت المرأة هي القلب النابض لجبران ظل كابوس موتها شبحاً يطارده في منامه ويقتطه، فأننى له أن يعيش بعدئذ بدون قلب نابض، وحب صادق؟! «فأغمض على أجفانه، وقد استحضرت موسيقا كلماتها رسوم حلم، طالما رآه في نومه، وشعر بأجنحة منظورة قد حملته من ذلك المكان وأوقفه في حجرة غريبة الشكل بجانب سرير ملقى عليه جثمان امرأة جميلة أخذ الموت بهاءها وحرارة شفيتها، فصرخ ملئاً من هول المشهد»^(١).

يلجأ جبران إلى ربة الحب والجمال يتضرع لها بأن ترأف به، وترفع مخالب المنيّة عن محبوبته التي ملأت قلبه آملاً، وعقله فكراً، يلجأ إليها بعدما فشلت عقاير الأطباء، وتعازيم الكهان، يلجأ إليها بعدما انفطر قلبه، وطار عقله، يتضرع لها قائلاً:

«رحمك يا ربة الحب والجمال، ترأفى بى وأزلى يد الموت عن حبيبتي التي اختارتها نفسى بمشيئتك، لقد نبت أعصير الأطباء ومساحيقهم، وباطلا ضاعت تعازيم الكهان والعرافين، ولم يبق لي غير اسمك المقدس عوناً ومساعداً، فاستجيبى تضرعاتي، وانظري انسحاق قلبي وتوجع عواطفى، وأبقى شطر نفسى حياً بجانبى، لنفرح بأسرار محبتك ونسعد بجمال الشبيبة المعلنه خفايا مجدك»^(٢).

في استغاثته بربة الحب والجمال تُظهر الدلالات السياقية والبنية اللفظية قلقه من فقدان الحبيبة/ المرأة الجميلة، وفزعه من الانفصال عنها، وتوتره من انتظار المجهول، «يكشف لنا في صلاته إلى عشتروت، في استغاثته بالإلهة الجميلة، عن قرب انفصاله عن الحبيبة، ثم حين يذهب إليها يحدث في الحشرة هذا الانفصال فتذهب هي مبتعدة إلى المجهول الماورائى، ويتعد هو في المجهول المادى فوق رمال الصحراء»^(٣)، ذاك المجهول الحجري الذى يخلو من الجمال، فيفقد معنى الحياة، مع مغيب البراءة والطهر،

(١) رماد الأجيال والنار الخالدة: ص ٥٥ - ٥٦.

(٢) جبران خليل جبران: قصة رماد الأجيال والنار الخالدة، ضمن كتابه: «عرائس المروج»، تقديم وتعريف جميل جبر، دار الجيل، بيروت، (د. ت) ص ٣٥ - ٣٦.

(٣) علم الإبداع عند جبران خليل جبران: مروان فارس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م، ص ٥٥.

عن رغبته في الموت «أريد أن أموت شوقاً ولا أحيأ مللاً، أريد أن تكون في أعماق نفسي مجاعة للحب والجمال»^(١)، ولا يحجمه عن هذه الرغبة الجارحة، والأمنية الطامحة غير كلمة يحملها في جوانحه وتتلجلج في صدره، لا يجد بدا من قولها، أو مفراً من البوح بها، «أعود فأذكر أن في قلبي كلمة لا بد من قولها، فأحار بين عجزى واضطرارى، وتُغلق أمامي الأبواب»^(٢).

في هذه الحالة حينما تُوصد الأبواب وتُغلق الطرقات ويؤذن بالرحيل قبل الرحيل، وتُشد الرحال رغم أنوف الرجال، ويلوح في الأفق الضباب، وتحجب الشمس عن الأنظار من نفع الغبار، ويصيح شاعرنا جبران في أنين المغيب، «لم أقل كلمتي بعد، ولم يظهر من هذه الشعلة غير الدخان» فالخلول والاتحاد كما عند الصوفية، أو التناسخ والتقمص كما في الفكر الفيثاغورثي والفلسفة الإغريقية، أو تجسيد الكلمة كما في المسيحية؛ هو السبيل الوحيد للحياة، حياة الكلمة «فِي الْبَدْءِ كَانَ الْكَلِمَةُ، وَالْكَلِمَةُ كَانَ عِنْدَ اللَّهِ، وَكَانَ الْكَلِمَةُ اللَّهُ»^(٣) «وَالْكَلِمَةُ صَارَ جَسَداً وَحَلَّ بَيْنَنَا، وَرَأَيْنَا مَجْدَهُ، مَجْدًا كَمَا لَوَحِيدٍ مِنَ الْآبِ، مَمْلُوءاً نِعْمَةً وَحَقًّا»^(٤).

فَبِي مِنْ بَرَانِي وَالَّذِي مَدَّ فَسَحْتِي وَبِي الْمَوْتُ وَالْمَثْوَى وَبِي الْبَعْثُ وَالنَّشْرُ
فَلَوْ لَمْ أَكُنْ حَيًّا لَمَا كُنْتُ مَائِتًا وَلَوْ لَا مُرَأْمُ النَّفْسِ مَا رَامَنِي الْقَبْرُ
وَلَمَّا سَأَلْتُ النَّفْسَ مَا الدَّهْرُ فَاعِلٌ بِحَشْدِ أَمَانِينَا أَجَابَتْ أَنَا الدَّهْرُ^(٥)

لذا يهمس جبران في أذني مي «أقول لك، يا مي، ولا أقول لسواك: إنني إذا انصرفت قبل تهجئة كلمتي ولفظها، فإنني سأعود ثانية لتحقيق أمنيته، سأعود لأقول الكلمة التي تتمايل الآن كالضباب في سكينته روحى، أتستغربين هذا الكلام؟ إن أغرب الأشياء

(١) دمعة وابسامة: ص ١٤.

(٢) مقال: جبران خليل جبران يصف نفسه بيده في رسائله: مرجع سابق.

(٣) الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول، الآية ١.

(٤) إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول، الآية ١٤.

(٥) البدائع والطرائف: جبران خليل جبران، قصيدة سكوتى إنشاد، ص ١٤٠.

أقربها إلى الحقائق الثابتة، وفي الإرادة البشرية قوة واشتياق يحولان السديم فينا إلى شمس^(١).

وما دام الموت هو الذى يبعث الحياة للأحبة، ويسهم فى ديمومة اللحظات الجميلة، فما المانع من أن يحب جبران الموت، ويعشق الفناء فى العشق؟! وما الفناء والبقاء إلا وجهان لعملة واحدة، هى الجمال، ومن ثم لا يجد جبران حرجا فى حب الموت، والتغنى به سرا وعلانية، يقول:

«قد أحببت الموت مرات عديدة، فدعوته بأساء عذبة وتشببت به سرا وعلنا، ولئن لم أسأل الموت ولا نقضت له عهدا، فإننى صرت أحب الحياة أيضا، فالموت والحياة قد تساويا عندى فى الجمال»^(٢).

هذا الجمال الذى يدفعه ليصف الموت وصفا شاعريا، فيه لمسة من حزن رقيق، كأنه غلالة تشف ولا تحجب، وصفا يتفاعل مع الكون، وينسجم مع نسق الطبيعة، وحركة الكائنات «فإذا سقطت أوراق الورد بسكون وأظلمت الكواكب فى جو السماء، وتكسرت الأمواج على الصخور الجرداء الشاهقة وانطفأ شعاع الشفق وتوارى فى السحاب فذلك هو الموت: موت ولكنه يسحرنا بحسنه ويعلنا بنشوة الراحة والرخاء المزجاة، موت ولكنه عطية من الطبيعة أم الخيرات»^(٣).

وفى ظمأ قلبى دليل ... على وجود السكسبيل

فى جرة الموت الرحوم

يا نفس إن قال الجهول ... الروح كالجسم تزول

وما يزول لا يعود

(١) مقال: جبران خليل جبران يصف نفسه بيده فى رسائله: مرجع سابق.

(٢) دمعة وإبتسامة: ص ١١٤.

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - نصوص خارج المجموعة: جمع وتقديم: أنطوان القوال، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م، ص ١٩٤.

وَالْحُبُّ إِنْ قَادَتِ الْأَجْسَامُ مَوَكِبَهُ إِلَى فِرَاشٍ مِنَ الْأَغْرَاضِ يَنْتَجِرُ
كَأَنَّهُ مَلِكٌ فِي الْأَسْرِ مُعْتَقَلٌ يَأْبَى الْحَيَاةَ وَأَعْوَانٌ لَهُ غَدَرُوا^(١)

لكن من المفارقات بين «بو» وجبران أن «بو» عاش تجربة المرأة/ الزوجة، في حين أن جبران رفض أن يعيش هذه التجربة، فعندما ذهبت إليه «ميشلين» من أمريكا إلى باريس؛ لأنها لم تصبر على بعده، وريثما بعد المراسلات التي تبادلتها معه قبل ذهابها إليه، وريثما بعد السعادة التي حققتها له بعد قدومها إليه، فعَدَّ هذا القدوم منحة سماوية، وتمنى لو تبقى معه ميشلين، ولا ترحل، ولَمَّا استجابت ميشلين لرغبته ورغبتها وطلبت منه الزواج «ادعى بأنه يدرس على نفقة بعض أقربائه، وأنهم سيكفون عن الإنفاق عليه لو تزوج، وغضبت ميشلين وتركته إلى غير رجعة»^(٢).

أما عن الدوافع الحقيقية لهذا المسلك الجبراني، فَيُرجعها غسان خالد في جبران الفيلسوف إلى أربع حالات: عقدة أوديب، عقدة البتولية، الولع بالحرية، الولع الجنسي بالذات، وأهمها في - تقديري - الحالة الأولى وهي عقدة أوديب، فقد خبرنا جبران شديد الحاجة إلى مشاعر الأمومة وما يعتريها من احتضان وتضحية، فجاءت نظرتة للمرأة من هذا المنطلق، ووقع «أسير هذه المشاعر، خيالات الأمومة قُبيل الوصال أو خلاله، إذ يدمج لا شعوريا بين صورة الأم المستيقظة فيه، وشخص المرأة التي يواجهه، ليتولد عنده نوع من الارتداع الخلقى عن مجامعة (الحبيبة - الأم) نتيجة وقوعه أسير عقدة الذنب»^(٣).

وبهذا يختلف محور المرأة عند جبران عنه عند «بو»، فمحور المرأة عند «بو» هو المرأة/ الزوجة، وذلك نظرا ليطمه المبكر، ورعاية زوجته له لآخر أنفاسه، بينما جبران يعيش في كنف رعاية أمه التي هاجرت من أجله وأجل إخوته.

(١) المواكب: جبران خليل جبران، ص ٧٧.

(٢) ثلاثة رواد من شعراء المهجر: ص ٢٠.

(٣) جبران الفيلسوف: ص: ٦٩ وللمزيد انظر: الفصل الثاني، مبحث: الارتداع الجنسي، ص ٦٩ - ٧٦.

أثر بو على نازك الملائكة:

أشرنا في التمهيد إلى اعتراف نازك الملائكة للشاعر إبراهيم العريض بتأثرها بأسلوب التقفية والموسيقا في قصيدة (الغراب) لبو أثناء كتابتها قصيدتها (لعنة الزمن)، وكان الشاعر والناقد إبراهيم العريض لاحظ اتجاهًا جديدًا قد سلكته نازك في شعرها بعد عودتها من أمريكا، كما لاحظ تقارب أسلوبها مع أسلوب «بو»، وبصفة خاصة في ترجيعات قصيدتها (لعنة الزمن) حيث جاءت على غرار ترجيعات «بو» في قصيدته (الغراب)، وقد جاء الإفصاح عن هذه الملاحظات من خلال خمس رسائل متبادلة بين إبراهيم العريض ونازك الملائكة^(١)، وتمثل هذه الرسائل قيمة علمية وفكرية لما احتوته من آراء نقدية في كثير من القضايا الأدبية التي تشغل بال الباحثين، وتلقى مزيدا من الضوء على موقف الشعارين من هذه القضايا.

وبالنسبة لمجال بحثنا، فإن أهمية هذه الرسائل ترجع إلى «الكشف عن تأثير نازك الملائكة بالشاعر إدجار آلان بو»^(٢) والكشف عن موقفها منه ومن أعماله الشعرية والقصصية أيضا، وإن كانت الشاعرة أشارت صراحة - من قبل - إلى تأثيرها «ببو» في مقدمتها لديوان «شظايا ورماد» في موسيقاه، وذلك في قصيدتها الجرح الغاضب، حيث قالت: «وإن كان لابد من إشارة إلى قصيدة "الجرح الغاضب" فلا أقرر أن الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأميركي إدجار آلان بو في قصيدته البديعة Ulalume»^(٣).

لم تتوقف رسائل نازك والعريض على الإفصاح عن التأثير «ببو» فحسب، بل ناقشت الرسائل رأى كل منهما في نتاج «بو» الشعري والقصصي، وفلسفته الإبداعية، واتجاهاته الأدبية، فيقول العريض: «وددت أن ألفتَ نظرك أن هذا الشاعر - رغم كونه كاتبًا

(١) انظر: مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣-١٩٩٦م: منصور محمد سرحان، نادي العروبة - البحرين، ١٩٩٦م.

(٢) النقد الأدبي في المراسلات نازك الملائكة وإبراهيم العريض: أحمد مطلوب، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٧٢، ص ٣٦.

(٣) ديوان نازك الملائكة: المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٢٠.

مفكرًا من الطراز الأول - كان يعيش لهزات روحه قبل أن يعيش بومضات عقله، وكان - دائماً - يُؤمن بالموسيقا الشعرية أكثر من إيمانه بالرمزية»^(١).

ومع اعتراف نازك الملائكة بإعجابها واقتباسها أسلوب التقفية والموسيقا من «بو»؛ إلا أنها لا ترى في «بو» شاعرًا وتُصر على أن تأثرها لم يتجاوز مستوى الأوزان والتقفية، وتأسف إن كان ثمة تشابه بين قصيدتي: «لعنة الزمن» و «الغراب»، وتجب العريض قائلة: «إن لاح لي أنني في (لعنة الزمن) أشبه «بو»، فأسف على القصيدة؛ لأنني - كما قلت - لا أحبه كثيرًا»^(٢)، بل توافق على من يعتبر «الإعجاب العنيف بإدجار بو دليلًا على ذهن من الدرجة الثانية»^(٣)، وليس ذلك إلا لسطحية تفكيره وإحساسه، على حد تعبيرها.

لم تدع نازك الملائكة لبو مكرمة معهودة إلا وخرمتها، ولا ميزة مشهودة إلا ونقضتها، ويمكن تلخيص آرائها هذه في «بو» على النحو التالي :

أولاً: إن «بو» ليس من كتاب الطراز الأول في أى شىء، سواء أكان على مستوى النقد، أم القصة، أم الشعر، «وهذا لا يمكن دحضه بحقيقة مثل كون شاعر كبودلير قد أحب إدجار بو، وترجمه إلى الفرنسية، وعرف القراء الأوروبيين بشعره؛ لأن تعليل هذه الحقيقة واضح، فبودلير فرنسى على كل حال تشدُّه موسيقا «بو» العذبة وأجوائه المسحورة دونها داع لمعرفة عميقة باللغة الإنجليزية. هذا هو ملخص السر كله، وهو - أيضًا - يمكن أن يكون تعليلًا لحبنا نحن لإدجار بو - أعني بكلمة (نحن) العرب - فأنا كما تلاحظ لست مولعةً بالشاعر، وإن كنت أحب أجوائه وموسيقاه، وهو كل ما تعلمت منه حتى هذه اللحظة»^(٤).

هذا على المستوى النقدى والشعرى، أما على المستوى القصصى فقصصه من وجهة نظرها «مجموعة انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ، وملكة قصصية ضعيفة، تلتبس

(١) المراسلات: ص ٧٠.

(٢) السابق: ص ٧٧.

(٣) السابق: ص ٧٤.

(٤) السابق: ص ٧٤.

التأثير في القراء باستعمال المخوفات الصيانية كنهوض امرأة ميتة من قبرها بعد دفنها بأسابيع، وكقط ينقلب إلى شبح - فيما أتذكر. أرجو مراجعة قصة (The Black Cat)، وكغرفة لا باب لها ولا نوافذ، وأفق أصفر يجرى فيه نهر من دم، وتمر الرياح على أزهار تعول كلما لمستها الريح، ومثل (لايجيا Ligeia) ذات العينين اللتين كانتا غير بشريتين في سعتهما. وأظنك تُقرنى على أن السبك في هذه القصص يقربها من المقالة essay - غالباً - وأنها بمجموعها أشبه بالقصص البوليسية لولا الأسلوب الشعري الذي صاغها به «بو»، أما إنَّ «بو» مفكر فلا أظنني أملك دليلاً عليه، كل ما أعرف لبو بضع مقالات في النقد لا قيمة كبيرة لها^(١).

وتؤيد حكمها على «بو» بأنه من كتاب الدرجة الثانية، أو على حد قولها، إنه كان ذهنًا من الدرجة الثانية بأنه «ليس حكمها وحدها وإنما هو حكم النقاد الإنكليز، وقد أشار إليه هارفي آلان في تصديره للطبعة الكاملة التي أصدرتها إحدى السلاسل الأدبية في أميركا من أعمال «بو» شعراً ونثراً، وهو - أيضاً - الحكم العام على «بو» حتى في أميركا»^(٢).

ثانيًا: إن «بو» لم يكن من شعراء مذهب الرمزية، واعترضت على توصيف العريض لبو بأنه كان لا يؤمن بالرمزية، وقالت: «لا أدري كيف يمكن أن تقول إن إدجار بو كان لا يؤمن بالرمزية على أن الذي يمكن أن نقوله في تخريج هذه العبارة إنَّ الرمز كان موجودًا منذ القديم، وشعر «بو» يحتوى على عناصر رمزية كثيرة»^(٣).

وحجتها أن مذهب الرمزية نشأ بعد «بو» بثلاثين عامًا على يد بودلير في ديوانه «أزهار الشر» ١٨٥٧ م في حين «بو» مات عام ١٨٤٩ م، وما جاء في شعر «بو» من رموز كثيرة لا يعنى بالضرورة الانتساب للرمزية، فالرموز موجودة من القدم، بينما الرمزية مذهب وليد له فلسفته الفكرية وخصائصه الفنية التي تميزه عن غيره من التيارات النقدية والمدارس الأدبية.

(١) السابق: ص ٧٥.

(٢) السابق: ص ٨٧.

(٣) السابق: ص ٧٥.

ثالثاً: أن عيب شعر «بو» هو سطحية تفكيره وإحساسه، نتيجة التماسه للأجواء المثيرة، وجاء هذا الرأي رداً على رأى العريض بأن «بو» كان يعيش بومضات روحه قبل أن يعيش بعقله، فقالت: «لا أظن عيب شعر «بو» أنه كان عاطفياً لا عقلياً؛ وإنما هو سطحية تفكيره وإحساسه، كأنه يفقد أحاسيسه في التماسه للأجواء المثيرة، وهو التماس متعمل - كما تعلم - وقصة قصيدة (الغراب) مشهورة فقد بقي ينقحها وينقحها طيلة زمن ممتد حتى انتهت إلى صورتها الأخيرة التي نعرفها اليوم^(١)، ومن هذا يبدو أنني أرى عيب شعر «بو» نقص العاطفة من حيث تراه أنت انشغالاً بالعاطفة عن التفكير^(٢)».

وفي ذات السياق تسوق رأيها في مفهوم الشعر وماهيته، بعدما لاح لها في عبارة العريض أن «بو» كان يعيش بومضات روحه قبل أن يعيش بعقله جاءت في سياق تحذير من اتخاذ «بو» نموذجاً، ويقصد منه أن الشاعر ينبغي أن يعيش بعقله، فقالت: «ويبدو أن مذهبي في نقد الشعر يخالف مذهب الأستاذ كثيراً. فالشعر - عندي - قبل كل شيء عاطفة مؤحدة منغمة، ولا مانع من أن تحتوى صورة القصيدة على صور ذهنية ما دام الإطار غنياً بالشعور، أما إن يكتب شاعر قصيدة عاشها بعقله، فأمر لا أستطيع أن أتخيل نتيجة والعياذ بالله^(٣)».

بعد هذا الهجوم العنيف من نازك الملائكة على «بو»، وكأنها أدركت شراسة نقدها، وتعسف رأيها تجاهه، أرادت أن تجمل موقفها، وتغلف رأيها بشيء من الموضوعية فقالت: «وختاماً أرجو ألا تعتقد أنني أمقت شعر «بو»، فقد قلت وسأقول إنه أحد الشعراء القلائل الذين عُنُوا بخلق الجو الشعري في قصائدهم - أستاذة في هذا (كولردج) في رأيي - وهو يحس بوحدة القصيدة إحساساً لذيذاً ينقص أكثر شعرائنا العرب - قديمهم وحديثهم - ولو كان أكثر عمقاً لكان له في إعجاب هذا العصر مكان أبرز^(٤)».

(١) أعاد نظم القصيدة في ستة عشر شكلاً، وطبعت بأربع صيغ مختلفة. (انظر: ثلاثة قرون من الأدب: ج ١، ص ٢٧٠).

(٢) المراسلات ص ٧٦.

(٣) الصفحة نفسها.

(٤) السابق: ص ٩٠.

ويمكن أن نجمل الجانب الإيجابي الذي تفره نازك الملائكة لبو بأنه يتمثل في الموسيقى الخلاقة ونظام التقفية الجذاب، أو بما سماه العريض بالمذهب الجديد، واصطلح عليه فيما بعد بالشعر الحر أو شعر التفعيلة.

وعليه، فإن الموسيقى الشعرية «لا تنبع من الألفاظ وإنما من امتزاجها بسياق المعاني وأصدائها وظلالها»^(١)، ولا ريب أن إعادة ترتيب أوزان الخليل والخروج عليها واقتفاء أثر المقطوعات الإنجليزية Stanzas خاصة في تنوع تفاعيلها، وتحررها من نظام القافية الصارم «يطلق جناح الشاعر من ألف قيد»^(٢) بعدما صارت القافية والأوزان حجر عثرة في طريق تعبير الشاعر عن مشاعره ورؤاه.

فالخروج من بوتقة العروض الخليلية يفتح الطريق للتعبير عن المشاعر والمعاني بحرية واسعة، مهما طالت القصيدة واتسعت آفاقها، وقد أفاضت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»^(٣) في التأكيد على هذا المعنى مع الإشارة صراحة إلى تأثرها بالأدب الإنجليزي خاصة الشعر المرسل Verse Blank - لسنا في حاجة للتنويه عن تأثرها «ببو» كما صرحت في ذات المقدمة - مما جعل لها الريادة في الدعوة إلى الشعر الحر إبداعاً وتنظيراً.

فالقافية - كما ترى نازك الملائكة^(٤) - أضفت على القصيدة العربية رتابة يملها السامع، وخنقت أحاسيس الشاعر، ووادت معاني لا حصر لها في صدور الشعراء الذين أخلصوا لها، لأن الشعر وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر، وهذه الفورة أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم، وللأسف فإن القافية تعيق هذه الفورة، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه حالة شعورية، حتى تخمد القافية هذا الانفعال، وتسلب منه هذه الحالة الشعورية.

(١) الصفحة نفسها.

(٢) ديوان نازك الملائكة، ج ٢، ص ١٣.

(٣) انظر ديوان نازك الملائكة، ج ٢، ص ٧ وما بعدها.

(٤) انظر السابق: ص ١٨.

مناقشة آراء نازك الملائكة في بو :

من الإجحاف أن يكون «بو» رافدا أساسيا من روافد التجديد عند نازك الملائكة، والدعوة إلى الثورة على عمود الشعر العربي القديم، والاقتراب من النمط الإنجليزي في الشعر، عبر التحرر من وحدة القافية والوزن، والاهتمام بالموسيقا الشعرية والأجواء الشعرية، ثم يلاقى هذه القسوة في التقدير من نازك الملائكة، ولو كانت آراء نازك الملائكة منصفة وفيها ما فيها من غلظة وقسوة لكان الأمر، ولكنها تجمع بين الإجحاف والقسوة فهذا إسراف في النقد وإجحاف في الحكم.

ولقد كان العريض أكثر إنصافا لبو حينما رد عليها ما ذكرت، فهو يقرر في شجاعة بأن «بو» شاعر من الطراز الأول، ولا يهمة أن يتهم في عبقريته لاعتناقه هذا الرأي ويقول: «أما كون اعتقادي بهذا الرأي - في إدجار بو ككاتب - يجعلني عند بعض الأدباء صاحب ذهنية من الدرجة الثانية، فهذا مما لا أهتم له؛ لأنني ما أخذت على نفسي فرض رأيي على أحد»^(١).

ويؤكد أن هذا الشاعر جدير بالإعجاب حقا، ففى شعره موسيقا فريدة من نوعها، أخاذاة في نغمها، يتميز بها عن سواه، ويقول لها صراحة: «إنك تحاولين تقليد إدجار آلان بو - ليكن في الأوزان - فلا بد أنك معجبة به»^(٢)، وطالبها بأن تباريه في موسيقاه الشعرية أكثر من مجاراتها له في الرمزية، ويذكرها بقصصه في عالم الإجمام التي فتح فيها الباب على مصراعيه للكتاب الإنجليزي والأمريكان في عصره، والتي تأتي - على قلتها - على رأس كل ما يكتب في موضوعها حتى الآن.

ويستنكر أن يقال على من مهد السبيل لمن جاء بعده في أوزانه الشعرية، وفي قصصه الزاخرة بالعناصر الرمزية، وفي قصصه الإجرامية كاتب أو ذهن من الدرجة الثانية.

ويناقشها في رأيها في ترجمة الفرنسيين لأشعار «بو» وتفسيرها ذلك بإعجابهم بموسيقاه دونها معانيه، بل واتهامها لهم بالمزاج الشاذ، فيقول: «فما قولك في بودلير الذي ترجمه إلى نفسه قبل أن يترجمه إلى الأوروبيين، ألم يكن كل شعر هذا الأخير مجموعة

(١) المراسلات: ٨١.

(٢) الصفحة نفسها.

انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ فلماذا أفسح له المكان على رأس المدرسة الرمزية؟ ثم تقولين في صدد تعليل حب الإنكليز لإدجار بو بأن موسيقي «بو» العذبة هي التي تشدهم دونها داع لمعرفة عميقة باللغة الإنكليزية. فهل تعلمين أن الإنكليز كان عليهم أن ينتظروا عشرات السنين حتى جاءهم ناقد ألماني فعرفهم بحقيقة عظمة شاعرهم شكسبير، ومعنى هذا أن الإنكليز مدينون للأجانب بالفضل في كل شيء حتى في تقرير أدبهم الذي هو روح الأمة^(١).

ولم يفتّه أن يؤكد لها أن الرمزية التي يعتنقها «بو» لا تلتئم بحال من الأحوال مع الومضات الفكرية، وإنما تنهض بجملها الموسيقي، «لأن الرمزية في حقيقتها موسيقيا صور، ورقص أشباح»^(٢) والشعر الذي يقتصر على الرمزية دون الموسيقى لا يكون إلا شعراً جافاً.

اعتمدت نازك في إنكارها لفضل «بو» عليها وعلى التراث الأدبي العربي والعالمي إلى تلمس بعض أقوال الجاحدين، أو المغالين في إغفال دور «بو» في الأدب الأمريكي والعالمي على حد السواء، والانتقاص من قدره، وتجاهلت أقوال المنصفين من النقاد والأدباء الذين اعتبروا «بو» أعظم عقلية أدبية أنتجتها أمريكا^(٣)، «بعد أن أشار كبار النقاد إلى أنه كان «المعلم الأول للكتابات الفانتازية» و«مخترع القصة البوليسية» و«المهمد الأول للرواية العلمية» و«المجدد للقصة الشعبية» و«الرائد في علم التحليل النفسي»^(٤).

تناست نازك الملائكة كل هذا، كما تناست ريادته للمدرسة الرمزية، وأنه هو المؤسس الأول لها، وأن من إبداعاته استمدت هذه المدرسة أصولها ووضعت مبادئها، اتخذ روادها منه نبيا لهم وجعلوا من كتاباته النقدية النصوص المقدسة الأولى لحركتهم الرمزية^(٥).

(١) السابق: ص ٨١.

(٢) السابق: ص ٨٣.

(٣) ولزيد عن مكانة «بو» الأدبية انظر التمهيد ص ٢٣ وما بعدها . American Fiction: P328 (3)

(٤) كوليت مرشليان: مقال إدجار آلان بو - أغرب شخصية شعرية في أميركا، في الذكرى المئتين لولادته، جريدة المستقبل اللبنانية، بتاريخ ٢٩ تموز/ يوليو ٢٠٠٩.

(٥) قلعة إكسل: إدمون ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ١٧. ولزيد عن ريادته في المدرسة الرمزية انظر ص ٧١ وما بعدها من هذه الدراسة.

يبدو أن عدم إعجابها «ببو» جعل على عينيها غشاوة عن محاسنه، وإن تعددت،
وجعلها بصيرة بمعاييه، وإن قلت، فتمسح بحكم هارفي آلان على «بو» في تصديره
للطبعة الرابعة لأعمال «بو» الكاملة في أمريكا، وتسجبه على النقاد الإنجليز والأمريكان،
ثم تجتهد في ترجمة قصيدته الأجراس (The Bells)^(١):

(١) المراسلات: ص ٨٨، والأصل الإنجليزي للقصيدة هو :

For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people — ah, the people,
They that dwell up in the steeple.
All alone.
And who tolling, tolling, tolling
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone—
They are neither man nor woman.
They are neither brute nor human.
They are Ghouls
And their king it is who tolls;
And he rolls, rolls, rolls,
Rolls
A paean from the bells;
And his merry bosom swells
With the paean of the bells,
And he dances, and he yells:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the paean of the bells,
Of the bells:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells.
Of the bells, bells, bells—
To the sobbing of the bells;

كل صوت يطفو من حناجرهم الصدئة آنَّه
والناس - آه الناس - أولئك الذين يعيشون في البرج وحدهم
الذين يقرعون يقرعون يقرعون
بتلك الرتابة الغامضة
ويحسون بالمجد وهم يلقمون القلب البشري حجرًا هكذا
إنهم ليسوا رجالاً ولا نساء
إنهم ليسوا وحوشاً ولا بشرًا
إنهم أغوال وملكهم هو الذى يقرع
وقلبه المرح يمتلىٰ بنشيد الأجراس
وهو يرقص، وهو يصرخ ممسكًا: الوحدة الوحدة الوحدة
نشيد الأجراس الأجراس الأجراس
ممسكًا الوحدة الوحدة لففقات الأجراس
للأجراس للأجراس للأجراس
لبكاء الأجراس ممسكًا الوحدة الوحدة الوحدة

= Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells.
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells,
Of the bells, bells, bells :
To the tolling of the bells,
Of the bells, bells, bells, bells.
Bells, bells, bells —
To the moaning and the groaning of the bells.

وهو يدق يدق يدق لانيال الأجراس
للأجراس الأجراس الأجراس لدقات الأجراس
للأجراس للأجراس للأجراس للأجراس
لأنين الأجراس وآهاتها.

وما كان اجتهداها في ترجمة هذه القصيدة إلا لتذكر دعابة ساخرة لأحد النقاد المعاصرين لبو، يسخر فيها من «بو» وأسلوبه، ويقسو - كما اعترفت هي - في حكمه على «بو»، تتذكر قائلة: «إنني أذكر في هذا الصدد دعابة رائعة كتبها (كلبانت بروك) - الناقد الأميركي المعاصر في كتاب له وهو يدرس الشعر دراسة تطبيقية - وقد وقف عند قصيدة (أولالوم) وهي من أعذب قصائده، وقد استعمل فيها هذا الأسلوب الصبياني في التأثير، وكان حكمه قاسياً على «بو» كالعادة، تتساءل لو أن «بو» نظم قصيدة (ملتون) Paradise Lost^(١) ماذا تراه كان يصنع منها؟ وقد أجاب عن السؤال بأن كتب مقطعاً منها على طريقة «بو» فكانت فكاهة بليغة وقفت عندها طويلاً مفكرة»^(٢).

وفي سؤال تعجبي واستنكاري تتساءل نازك الملائكة «لست أدري كيف يمكن أن يختلف اثنان في قيمة قصيدة كهذه، إنها ليست أكثر من مجموعة مؤثرات صوتية لا قيمة شعرية لها، وقد التمس «بو» التأثير فيها بال تكرار، وهو - أيضاً - أسلوب صبياني»^(٣).

لا تفسير لهذا النشاط الزائد والعمل الدءوب من نازك الملائكة للاستدلال على أن ذهنية «بو» من الدرجة الثانية، والدفع بكل ما يدعو إلى ازدراء «بو» وغمط حقه، إلا محاولة الفرار من أثره الجاثم على صدرها، وكما يقولون خير وسيلة للدفاع هو الهجوم، فهي تستنكف من إظهار التأثير به، وترى في هذا تهمة يجب التبرؤ منها، أو على أقل تقدير الحد منها، وإظهار طرف منها وإخفاء جُلّها، حتى لا تُتهم بأنها من شعراء الدرجة الثانية.

(١) الفردوس المفقود.

(٢) المراسلات: ص ٨٩.

(٣) الصفحة نفسها.

وما يؤيد ما نذهب إليه أن نازك الملائكة لم تتأثر بالموسيقا ونظام التقفية فجسب في قصيدتي «الجرح الغاضب» و«لعنة الزمن»، كما سنوضح، ولم تتأثر في هاتين القصيدتين دون غيرهما من قصائد، فأثر «بو» ممتد في كثير من قصائدها الأخرى، ومن أشهرها قصيدة (الخيوط المشدود في شجرة السرو).

وحتى لا نتجنى على نازك الملائكة سنعقد مقارنة بين قصيدتها هذه وبين قصيد «بو» أولالوم؛ علنا نظهر الحقيقة بعد محاولة طمسها، ولكن قبل أن نعرض لهذه المقارنة نود أن نقارن بين ما صرحت بالإفادة منه نازك الملائكة، ألا وهو «أسلوب التقفية» أو ما يسمى «بالترجيعات» عند العريض وما يسمى «بالتكرار السيكلوجي» عند «س. موريه S. Moreh».

الترجيعات أو التكرار السيكلوجي:

ذكرنا - آنفا - أن نازك الملائكة أفادت في قصيدة (الجرح الغاضب) في الأسلوب الطريف في تقفيتهما من قصيدة «بو» (أولالوم)، كما ذكرت أن قصيدة (لعنة الزمن) لا تحتوى على مجرد شبه بقصيدة «بو» (الغراب The Raven)، «وإنما هي في وزنها تتفق كلياً مع وزن (الغراب) وهي في الواقع إحدى محاولاتي في تطبيق الأوزان الإنكليزية على شعرنا العربي، بالإضافة إلى أن أسلوب القوافي الذي استعملته هو عين أسلوب التقفية في (الغراب) وقد استعملت قافية (القاف) مكان (الراء) عند «بو» لسبب يتعلق بكيان قصيدتي»، على حد قولها^(١).

و«أسلوب التقفية» التي تقصده نازك الملائكة هو ما سماه العريض «بالترجيعات»، وأطلق عليه س. موريه «التكرار السيكلوجي»، لافتاً النظر إلى أنه لم يكن معروفاً في الأدب العربي القديم، «وإنما نُقل عن الشعر الغربي، وهذا التكرار يحاول ارتياد عالم الشعر الداخلي، والكشف عن مزاجه النفسي وطبيعة تفكيره، خاصة في المناجاة وفي

(١) انظر: المراسلات، ص ٧٧.

اللحظات التراجيدية التي يبلغ التوتر العاطفي فيها درجة عالية، تصل أحياناً إلى حافة الهذيان»^(١).

وتتضح صور هذا التكرار المتنوع للقوافي بشكل جلي في ترجيعات «بو» في قصائده المختلفة، وقد اقتبست منه نازك الملائكة فكرته وطبقته في العديد من قصائدها، ففي حديثها عن الخروج عن القافية الموحدة والثورة على نظامها في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»، تعلن صراحة أنها أخضعت القافية أكثر مما فعل سواها من الشعراء المعاصرين الذين استخفوا بسلطان القافية على حد تعبيرها^(٢).

ثم ذكرت صوراً لهذا الخضوع الذي جدت به القافية، فنظمت القافية في قصيدتها (مسامير) على النحو التالي: (أ ب أ، ب ج ب، ج د ج، د هـ د، هـ و هـ ... إلخ)، وفي قصيدة (رماد) نظمت القافية على هذا الشكل: (أ ب ب أ) وفي قصيدة (غرباء) استعملت فيها نظام المقطوعة Stanza وكانت القافية في كل مقطوعة تجرى هكذا (أ ب ب أ ب)، أما قصيدة (الكوليرا) فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما ينبغي قليلاً وقد جرت على هذا النسق: (أ ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ). كما أشارت إلى أنها حررت القافية تحريراً تاماً في قصائد مثل (مر القطار) و (نهاية السلم) و (خرافات) و (جدران وظلال) وغيرها لتكرر فيها القافية حسب السياق دون تقيد بنظام معين، وهي بهذا تقترب من الشعر المرسل Blank Verse.

وقد تطابق نظام التقفية في قصيدتي (الجرح الغاضب) و (أولالوم) على هذا النحو: (أ ب ب أ ج ج د هـ د هـ) مع العلم أن (أ) لا تتكرر فيها الكلمة بينما تتكرر في البقية، وحتى تتضح الفكرة نأخذ المقطوعة الثانية من (أولالوم) و (الجرح الغاضب)، ونقارن بين نظام تقفيتيهما، يقول «بو»:

Here once, through an alley Titanic

Of cypress, I roamed with my Soul —

(١) الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي: س. موريه، ترجمة: شفيق السيد - سعد مصلوح، دار الغريب، ٢٠٠٣ م، ص ٣٤٥.

(٢) انظر: ديوان نازك الملائكة، ج ٢، ص ١٩.

Of cypress, with Psyche, my Soul.
These were days when my heart was volcanic
As the scoriae rivers that roll
As the lavas that restlessly roll
Their sulphurous currents down Yaanek
In the ultimate climes of the pole.
That groan as they roll down Mount Yaanek
In the realms of the boreal pole ^(١).

وتقول نازك الملائكة:
أغضب، تغضب لي همسات الليل الصامت
وتحيل الجو الواجم صرخة جبار
وتقول الأنجم: هذى نقمة جبار
ويثور بقلب الأبدية جرح ساكت
أغضب، يرتعش الموج معى تحت القمر
ويضج وتبلغ ثورته سمع القمر
ويجنى الغيم الأسود في عرض الأفق
ويلف الشاطئ ثوب جدار كجنازه
يتحول صمتي نارا تصرخ في الأفق
وأغنى رقة إحساسى لحن جنازه ^(٢).

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ٧٠.

نلاحظ في المقطوعتين أن السطرين الثاني والثالث تكررت في قافيتهما الكلمة نفسها (Soul - Soul) في أولالوم و(جبار - جبار) في الجرح الغاضب، وكذلك تكررت نفس الكلمة في القافية في السطرين الخامس والسادس (roll - roll) و (القمر - القمر)، وعلى نفس المنوال تكررت في قافية السطرين السابع والتاسع (YaaneK - YaaneK) و (الأفق - الأفق) والسطرين الثامن والعاشر (pole - pole) و (جنازه - جنازه)؛ في حين أن السطر الأول والرابع تكرر الوزن في القافية دون تكرار الكلمة عينها (volcanic - Titanic) و (الصامت - ساكت).

ويمكننا أن نجمع نظام التقفية في المقطعين في جدول على هذا النحو :

السطر	الجرح الغاضب	أولالوم
١	الصامت	Titanic
٢	جبار	my Soul
٣	جبار	my Soul.
٤	ساكت	Volcanic
٥	القمر	roll,
٦	القمر	Roll
٧	الأفق	YaaneK
٨	كجنازه	the pole.
٩	الأفق	YaaneK
١٠	جنازه	pole.

(الجدول: رقم ١)

وفي (لعنة الزمن) تحور نازك الملائكة بعض الشيء في نظام تقفية (الغراب) حيث تتكون المقطوعة من ستة أسطر عند «بو» بينما تتكون عند نازك الملائكة من تسعة أسطر، وذلك بعد تكرار قافية السطر الأول بإضافة سطر ثانٍ له، وتكرار قافية السطر الثالث بإضافة سطرين آخرين له، لتصبح القافية على النحو التالي: (أ ب ج ج ج بَّ بَّ ب) بدلا من (أ ب ج بَّ بَّ ب)، علما بأن (بَّ) تعني تكرار الكلمة بعينها دون تغيير.

ولتقريب الفكرة نعرض المقطع الأول من كلتا القصيدتين، يقول «بو» في «الغراب»^(١):

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore— ,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping.
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
‘T is some visitor», I muttered, « tapping at my chamber door:
Only this and nothing more».

وتقول نازك الملائكة في «لعنة الزمن»^(٢):

كان المغرب لونَ ذبيح
والأفق كآبة مجروح
والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق
والنهر ظنونٌ سوداءُ
والريح مراوح نكراء
والضفة أرضٌ جرداء
تمضغها الظلمة في استغراق
كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ في استغراق
والصمت يفكر في الأحداق

(1) The Raven :The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 5

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ٢٤٠.

الجدول التالى يوضح فيما يتشابه أسلوب التقفية فى القصيدتين وفيما يختلف :

لجنة الزمن	الغراب
ذبيح	Weary
محروج	
الآفاق	Lore
سوداء	a tapping
نكراء	
جرداء	
استغراق	door
استغراق	door
الأحداق	nothing more

(الجدول : رقم ٢)

ويتفق وزن قصيدة (لجنة الزمن) كلياً مع وزن قصيدة (الغراب) كما تقول نازك الملائكة^(١)، والسؤال الذى يطرح نفسه هو: هل هذا يعنى أن (لجنة الزمن) نُظمت على البحر الأيامى كما نظمت قصيدة (الغراب)؟

عند تقطيع قصيدة (لجنة الزمن) عروضياً نجد أنها نُظمت على تفعيلية بحر الخَبَب (فَعَلَنَ)، فكيف إذن اقتبست نازك الملائكة وزن (الغراب)؟

ربما يميظ لثام الأمر ويكشف لنا سرّه الفصلُ المعنون «بالمشاكل الفرعية فى الشعر الحر» ضمن كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، ففى الفصل مبحث مهم بعنوان «فاعلُ فى حشو الخَبَب»^(٢) تناولت فيه التغيرات التى أدخلتها على تفعيلية الخَبَب، مستشهدة بقصيدة (لجنة الزمن)، إذ تقول: «ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعل) وليس فى الشعراء - فيما أعلم -

(١) انظر: المراسلات، ص ٧٧.

(٢) انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٠٩ - ١١٤.

من يرتكب هذا سوى، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الآن، هذا مثلا مطلع قصيدتي (لعنة الزمن) من الخبب:

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

ووزن الشطر الأول فيه هو: فعلن فاعل فاعل فعل، وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافا للقاعدة العروضية في الخبب^(١).

وعلى الرغم من أن نازك الملائكة ترى أنها وقعت في هذا الخروج من غير تعمّد منها، وأنه جاء عفواً خاطراً، ومن وحى السليقة، وعلى الرغم من أنها تؤكد أن نغمها بدا لها من الصحة والانشيال الطبيعي بحيث لم تنتبه إلى ما فيه من خروج عروضي، بالرغم من كل هذا فإننا لا نستطيع أن نتغافل تأثيرها بموسيقا «بو»، واستعذابها لنغم قصائده، مما ساعد أذنيها على تقبل هذا الخروج وقبول ما طرأ على تفعيله الخبب من تغيير وتبديل، وفي إجابتها عن سؤالها التي طرحته على نفسها تصديق لما نذهب إليه، فقد تساءلت:

«كيف ولماذا جاز أن تقبل أذني الممرّنة خروجاً على الوزن مثل هذا؟ وجاء الجواب بعد قليل من التأمل، وكان جواباً بسيطاً واضحاً: إن أذني - على ما مرّ بها من تمرين - تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً^(٢) ولم يتأت هذا القبول فضلاً عن عدم الإحساس بالشذوذ أو النشاز إلا لاستعذابها لموسيقا «بو» وتأثيرها بها، ومحاولتها الجادة في محاكاتها والنظم على منوالها، كما أقرت من قبل.

أولالوم Ulalume والخيط المشدود في شجرة السرو:

قصيدة (أولالوم) عدها أحد النقاد منظومة عظيمة في تاريخ المدرسة الرمزية^(٣)، وهي - طبقاً لوجهة نظر نازك الملائكة^(٤) - قصيدة بديعة ومن أعذب قصائد «بو»، وهذا ما دفعها إلى اقتباس أسلوب تفقيتها الطريف أثناء نظمها (الجرح الغاضب)، كما ذكرت من قبل في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد).

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ١١١.

(٢) السابق: ص ١١٢.

(٣) انظر: إدجار آلان بو دراسة ونهاذج من قصصه، ص ٥٥.

(٤) المراسلات: ص ٨٩.

تدور قصيدة (أولالوم) حول التيمة الرئيسة في أعمال «بو» وهى موت امرأة جميلة، فالقصيدة ترثية لزوجته فيرجينيا Virginia التى تُوفيت في ريعان شبابها سنة ١٨٤٧ م، وهى ذات السنة التى نظم فيها مرثيته (أولالوم).

وتبدأ القصيدة حينما يمضى مع روحه بين شجر السرو، وتحت دياجير الليل، وبين مخاوف ضوء نجم عشثرت الخافت، الذى يحذره من المضى، ويدعوه للفرار إلا أن روحه تبدد هذه المخاوف، وتنهاء من أن يتبع هذا النجم، ويستمر في رحلته الحاملة، إلى أن يُفاجأ في النهاية بقبر محبوبته أولالوم أمام عينه، فيندب حاله وأشجانه.

تناسخ التيمة :

تستنسخ نازك الملائكة هذه التيمة، فاجعة موت المحبوبة، وتجعل من موت المحبوبة مرتكزا للانطلاق في رحاب القصيدة، «ففى الحيط المشدود فى شجرة السرو حاولت - والكلام للشاعرة - رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التى اعترت شابا فوجئ بنبا موت محبوبته»^(١).

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعى وقع خطاها

ليكن... فلأطرق الباب...

وتمضى لحظات

ويَصِرَّ الباب فى صوت كئيب النبرات

وترى فى ظلمة الدهليز وجهها شاحبا

جامدا يعكس ظلًا غاربا:

هل...؟ ويخبو صوتك المبحوح فى نبر حزين

(١) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ٢٤.

لا تقولى إنها...

يا للجنون !

أيها الحالم عمن تسأل ؟

أنها ماتت^(١).

تتقاطع هذه المفاجأة ذاتها مع المفاجأة التى جعلت قلب «بو» يصير رماديا كالخاء،
كالعصف المأكول، والعشب المهش، وكلاهما يفاجأ بفاجعة الفراق، وعبث المنون
بالفؤاد، ويطرق «بو» الباب عسى أن يلج إلى عالم المحبوب، ويمتاز قنطرة الواقع
المشهود إلى الأفق الممدود:

هكذا هدأت نفسى وقبلتها

وأغريتها بالخروج من غمتها

وقهرت وساوسها وغمتها

وعبرنا إلى نهاية الأفق

لكن أوقفنا باب القبر

باب القبر الأسطورى

وقلت: ما المكتوب يا أختى الحلوة، على باب هذا القبر الأسطورى؟

أجابت: أولالوم - أولالوم - إنه قبو أولالوم المفقودة^(٢).

(١) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ١٩١.

(2) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 45

Thus I pacified Psyche and kissed her
And tempted her out of her gloom,
And conquered her scruples and gloom;
And we passed to the end of the vista,
But were stopped by the door of a tomb,
By the door of a legended tomb» ;

ونلاحظ أن القصيدتين اعتمدتا على عنصر المفاجأة الصادمة التي اعترت الشاب عند سماع نبأ رحيل محبوبته من عالم الوجود إلى عالم الخلود، مما أصابه بحالة من الغيوبة الفكرية، وشروء ذهني عميق، فيغرق في أحلامه وآماله فرارا من آلامه وأحزانه.

أسلوب الحوار الداخلي:

من الأساليب الدرامية التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية الحوار، «والحوار أداة قديمة قَدَم الأدب والفكر الإنساني»^(١)، وهو من أهم العناصر الفعالة والحيوية في البناء الدرامي التي تكشف عما في داخل الشخصية، وذلك لأنه «ينبض بالحرارة، ويشتعل بالحركة المادية والنفسية»^(٢).

وقد يكون الحوار حوارًا خارجيًا مع شخصية ثانية يخلقها الشاعر لتخاطبه ويخاطبها، ويسمى في هذه الحالة بالديالوج Dialogue «فيقوم أساسًا على ظهور أصوات - أو صوتين على أقل تقدير - لأشخاص مختلفين»^(٣).

وقد يكون الحوار حوارًا داخليًا مع النفس ويسمى في هذه الحالة بالمونولوج Monologue «وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجى العام، أى صوته الذى يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبرز على السطح من آنٍ إلى آخر، وهذا الصوت الداخلى إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بُعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى»^(٤).

= And I said — «What is written, sweet sister,
On the door of this legended tomb» ?
She replied — « Ulalume — Ulalume —
'T is the vault of thy lost Ulalume !

الترجمة من وادى القلق: ص ١٦٤.

(١) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص ١٤٥.

(٢) السابق: ص ١٤٤.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٥.

(٤) السابق: ص ٢٥٢.

وقد استخدم كل من «بو» ونازك الملائكة الحوار الداخلي في قصيدتهما، واعتمدا فيه على صياغة تجربتهما الوجدانية بشكل فني، من خلال «نقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري»^(١).

يتخذ «بو» من الروح (النفس) صاحباً يث له شكوكه وظنونه، أثناء تجوالهما بين شجر السرو، وجبال اليانك، والأنهار البركانية:

هنا ذات يوم، عبر ممر هائل من أشجار السرو

كنت أجول والنفس

مع الروح، نفسي، عبر أشجار السرو^(٢).

في تبشير الصباح يبصر بريق نجم عشتروت ربة الحب الفينيقية، تبدو كالهلال الماسي، أشد دفئا من ديانا^(٣) يشرق عليهم، ولكن تحذره الروح (النفس) في وجل ورعب من عشتروت وبريقها الزائف، وتطالبه ألا يتبعها وأن يولي ظهره فراراً:

لكن النفس، رفعت إصبعها محذرة،

قائلة - هُف نفسي فأنا لا أثق بمثل هذى النجوم

لا أثق فيها لها من عجيب شحوب

آه، فلنعجل! ليس لنا أن نتوانى أو نتباطأ!

بلى، فلنهرب! دعينا نحلق! فلا بد نفعل

(١) حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور، ص ٣٧.

(2) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

Here once, through an alley Titanic

Of cypress, I roamed with my Soul —

Of cypress, with Psyche, my Soul.

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ٣٧.

(٣) ديانا Diana عند اليونان القدماء إلهة القمر وحامية الصيد، كانوا يتخيلون أنها تسوق عربة القمر البيضاء كل مساء عبر السماء. (انظر: ديوان نازك الملائكة، ج ٢، ص ١٩٧).

تحدثت هي في فرع دَعْ أجنحته تهوى وتسقط

إلى أن تزحف في التراب وترسُف

قالت وهي تبكي في مرارة -

دع أجنحته تهوى إلى أن تزحف في التراب

وترسُف في حزن ويأس هناك^(١).

ولكنه يجهد في طمأننتها وتبديد ما يعتريها من شكوك وظنون، وصرف ما أصابها
من توجس وريبة، مؤكدا لها أن كل هذا ما هو إلا أضغاث أحلام، وضلالات أوهام:

أجبت - هذا ليس إلا حلمًا :

فلنواصل بَهْدَى هذا الضوء المرتعش !

فلنسبح في هذا الضوء الكريستالي !

سناؤه الغامض يومض بالأمل وبجمال الليلة !

انظري ! إنه يخفق في السماء عبر الليل !

آه نستطيع أن نعتمد على ومضه بأمان

ونتيقن من أنه سيهدينا

(1) Ibid: PP 44 - 45.

But Psyche, uplifting her finger,
Said — « Sadly this star I mistrust,
Her pallor I strangely mistrust :
Oh, hasten ! — oh, let us not linger!
Oh, fly ! — let us fly ! — for we must. »
In terror she spoke, letting sink her
Wings until they trailed in the dust;
In agony sobbed, letting sink her
Plumes till they trailed in the dust,
Till they sorrowfully trailed in the dust.

مختارات من أشعار إدجار: ص ٣٩.

نستطيع أن نعتمد على وميض

ليس بوسعه إلا أن يهديننا

طالما أنه يخفق نحو السماء عبر الليل

هكذا هدأت نفسي وقبّلتها^(١).

وينتهى هذا الحوار الدرامى بالمفاجأة المأساوية، عند عتبات قبر المحبوبة فيندم على
ما أقدم، وتمنى أنه لو أحجم، واتبع سبيل الروح، ولكن يا حسرتاه على ما فرط من
جنب نفسه، ولات حين مناص :

إن هذا هو قبر حبيبتك الضائعة أولالوم -

عندئذ أصبح قلبى شاحبا ذابلا

كأوراق النباتات الهشة اليابسة

كأوراق الأشجار الجافة الذابلة

وصرخت نائرا - يقينا أن هذا هو أكتوبر الحزين

فى تلك الليلة المشئومة من العام الأخير

(1) Ibid: P45.

I replied — « This is nothing but dreaming:

Let us on by this tremulous light!

Let us bathe in this crystalline light!

Its sibyllic splendor is beaming

With hope and in beauty to-night:

See, it flickers up the sky through the night!

Ah, we safely may trust to its gleaming,

And be sure it will lead us aright:

We safely may trust to a gleaming

That cannot but guide us aright,

Since it flickers up to Heaven through the night.

Thus I pacified Psyche and kissed her.

الترجمة من وادى القلق: ص ١٦٤.

الذى ارتحلت فيه وجئت هاهنا
جالبا معى لعنة وعبئاً مخيفاً
فى تلك الليلة المشئومة من العام
أى شيطان أغرانى بالمجىء؟^(١).

وعلى هذا المنوال تسير خُطاً نازك الملائكة فى الخيط المشدود، فتوظف الحوار فى القصيدة توظيفاً درامياً، ويصير بالنسبة لبنيتها الفنية العمود الفقرى، وعلى خلاف «بو» لم تصرح نازك الملائكة بأن الصوت الذى تحاوره هو النفس / الروح وجعلت الأمر مبهمًا، فهو صوت يحدثها وتحديثه ولكنه ما يلبث أن يضمحل ويتلاشى :

قصة حدثنى صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت فى الدياجى شفتاه
قصة الحب الذى يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجاراً وحياة^(٢).

ويستمر الصوت سارياً على طول القصيدة، يكاد لا يفارق مقطعاً من مقاطعها، يتداخل مع صوت الحبيب / الشاعرة فيتحدان كثيراً ويفترقان قليلاً :

(1) Ibid: P 45.

She replied — « Ulalume — Ulalume —

'T is the vault of thy lost Ulalume !

Then my heart it grew ashen and sober

As the leaves that were crisped and sere,

As the leaves that were withering and sere,

And I cried — « It was surely October

On this very night of last year

That I journeyed— I journeyed down here,

That I brought a dread burden down here:

On this night of all nights in the year,

Ah, what demon has tempted me here ? . ٤٠ - ٤١ .

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ١٨٧ - ١٨٨ .

ويرن الصوت في سمعك: ماتت

إنها ماتت.. وترنو في برود

فترى الخيط حبلا من جليد

عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون^(١).

ولا يتوقف الحوار على ذاك الصوت الذى يتحد مع صوت الحبيب/ الشاعرة كثيرا
ويفترق معها قليلا، بل يمتد ليشمل الطبيعة وما فيها من ظلمات وعواصف وأشجار،
وكأن كل ما فى الطبيعة تحالف على الحبيب/ الشاعرة ليصب عليه وإبلا من الأحران
والأشجان، بالصرخة القاضية: (إنها ماتت)، يسمعه مدويا فى كل الأركان :

ذلك الصوت الممل

صوت (ماتت) داويا، لا يضمحل

يملاً الليل صراخا ودويا

(إنها ماتت) صدى يهمسه الصوت مليا

وهتاف رددته الظلمات

وروته شجرات السرو فى صوت عميق

(إنها ماتت) وهذا ما تقوله العاصفات

(إنها ماتت) صدى يصرخ فى النجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق^(٢).

يتفاقم الحزن والأسى عندما يأتى بعد أمل عريض وشوق، ذلك الأمل الذى يدفعه
حنين عارم، وذلك الشوق الذى يدفعه حب عنيف للقاء المحبوبة، فيصم الحبيب أذنيه

(١) السابق: ج ٢، ص ١٩٢.

(٢) السابق: ج ٢، ص ١٩٣ - ١٩٤.

فلا يسمع لهواجس عقله، ويصيح - في ذات الوقت - الآذان فيسمع همسات قلبه،
فيطرد الحبيب/ الشاعرة بكل قوة - كما طرد إدجار مخاوف النفس من عشثروت -
هواجس النُّذر المشئومة، فلا يلقي لها بالا :

وتمشى مطمئنا هادئاً

في الممر المظلم الساكن، تمشى هازئاً

بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب :

ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبى

ها أنا ألمح عينيك تُطلّ

ربما كنت وراء الباب، أو يخفيك ظلّ

ها أنا عدت، وهذا السلم

هو ذا الباب العميق اللون، ما لى أحجم ؟

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعى وقع خطاها

ليكن.. فلاطرق الباب^(١).

وهنا تأتى ذروة القصيدة، والتى ترتقى بالقصيدة إلى أعلى درجة من الإثارة
والانفعالات، حتى تأتى الإجابة القاصمة بالمفاجأة الفاجعة، التى تصيب الحبيب
بالشروء والحوار، فيوشك أن ينهار فى أرض الممر :

يا للجنون !

أيها الحالم، عمّن تسأل ؟

إنها ماتت^(٢).

(١) السابق: ج ٢، ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢) السابق: ج ٢، ص ١٩١.

وكما وقف محبوب (أولالوم) مشدوها أمام قبر المحبوبة وقف محبوب نازك الملائكة مشدوها أمام عتبات بيتها، يطرق الأبواب، فيأتي الصوت المشثوم بالنبي العظيم.

ولقد أضفى توظيف (أسلوب الحوار الداخلي) الحيوية والموضوعية على الموقف الدرامى، «وقد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى بالإخبار عنها، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلى؛ قد جعلاه من غير شك أكثر تأثيراً وإقناعاً»^(١).

والصراع الداخلى بين المشاعر المتضاربة والأحاسيس المتناقضة من أهم الأمور التى يتولد منها «أسلوب الحوار الداخلى»، ويولد هذا الأسلوب فى القصيدة نتيجة لذلك الانقسام النفسى الناتج عن ذلك الاضطراب والقلق، وغموض الأمور، وعدم تحددتها فى ذهن الشاعر، عندما يتصارع فى نفسه شيئان أو أكثر، فيتوجه بالحديث إلى نفسه، ويستمر فى حديثه فى ترابط وتسلسل تام مقترحاً عليها أو متعمقاً ومستنبطاً لمشاعرها^(٢). وقد رأينا فى قصيدتى أولالوم والخيط المشدود فى شجرة السرو هذا الاضطراب والقلق، وذلك الانقسام النفسى الناتج عن فقدان الحبيب، فجاء «أسلوب الحوار الداخلى» كاشفاً لهذا الصراع النامى، ومعبراً عن توتر التجربة.

أسلوب الاسترجاع Flash Back :

من الأساليب الدرامية التى استخدمتها القصيدة الحديثة (أسلوب الاسترجاع)، ويتجلى هذا الأسلوب من خلال العودة للخلف والارتداد إلى الماضى، مستخدماً تقنية سرد الأحداث السابقة للحظة الآنية، «وهو وسيلة سردية قصصية توجه إضاءتها الحافظة إلى عرض أحداث سبقت فى الوقوع المشهد الافتتاحى للعمل الأدبى»^(٣).

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ٢٥٥.

(٢) انظر: رجاء النقاش مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى، ص ٢٤.

(٣) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٤.

وهذا الأسلوب مقتبس من الفن السينمائي؛ فإن «المصطلح يستخدم غالباً في السرد السينمائي»^(١)، وهو في الأصل «إدخال منظر إلى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة يمثل حدثاً وقع في زمن سابق مبكر»^(٢).

ويكثر استخدام تقنية «الاسترجاع» في «الرواية البوليسية خاصة، في ذكر الجريمة مثلاً، والعودة إلى سرد أحداثها فيما بعد»^(٣)، وتعتمد تقنية «الاسترجاع» على قطع التسلسل الزمني للأحداث وتوجيه إضاءة خاطفة إلى بؤرة حدث سابق «ويمكن تنمية تلك الارتدادات من خلال حلم يقظة أو ذكريات إحدى الشخصيات، أو سياق حُلُمى متتابع، أو حوار»^(٤).

وفي القصيدتين (أولالوم) و (الخيوط المشدود في شجرة السرو) يسهم هذا الأسلوب في الصعود بالقصيدة إلى أعلى ذروة شعورية ممكنة، من خلال استدعاء الماضي وانتقاء الذكريات المفعمة بالمشاعر الجياشة، والمواقف المليئة بالأحاسيس الفياضة، وفي هذه الحالة يكون لموت المحبوبة وقع أليم على القارئ، حين يقارن بين هذه اللحظات الجميلة مع الواقع المرير، ومن ثم تتفاقم مشاعر الألم والحزن، لأنه ليس فقد عزيز فحسب، بل هو فقد حبيب عايش معه أعذب الليالي وأجمل الأيام، تقول نازك الملائكة واصفة البيت/ المكان الذي التقى فيه الحبيبان، متذكرة ما جرى فيه من نبضات الحنين، وعهود العاشقين:

ها هو البيت كما كان، هناك

لم يزل تحجبه الدُفلى ويحنو

فوقه النارنج والسرو الأغنُّ

وهنا مجلسنا

(١) جبرالدبرنس: المصطلح السردى، ص ٨٦.

(٢) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية: ص ١٤.

(٣) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٩٧.

(٤) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٤.

ماذا أحسّ؟

خبرة في عمق أعماقي، وهمس

ونذير يتحدى حلم قلبي

ربما كانت.. ولكن فيم رُعبى؟

هى ما زالت على عهد هوانا

هى ما زالت حناناً

وستلقانى تحاياها كما كنا قديماً

وستلقانى...^(١).

تندفق المشاعر وتبلغ قمة الترقب المحفوف ببركان من المشاعر الدافقة، والأحاسيس المضطربة، عندما تجمع بين ذكريات ماضي جميل وحلم بمستقبل واعد، وهنا تأتى المفاجأة الفارقة عندما تتحطم أحلام الغد وذكريات الأمس على صخرة اليوم الكتيب، فيأتى نبأ موت المحبوبة صاعقة تصعق قلب القارئ بالتوازي مع الحبيب، فيتفاعل معه حزناً وألماً.

أما «بو» فيجمع بين أسلوب الاسترجاع والحبكة الدرامية^(٢)، من خلال الحديث عن الماضي، ثم تفسير هذا الحديث فيما بعد، مما يجعل القارئ في إثارة مستمرة وتشوق دائم:

ما كان الحديث بيننا صاخبا وما كان بالهزل

ولكن أفكارنا كانت خامدة ساكنة

(١) ديوان نازك الملائكة: ج٢، ص ١٨٩ - ١٩٠.

(٢) الحبكة الدرامية: خطة أو رسم تخطيطي لتحقيق غرض معين، وتشير في الأدب إلى ترتيب الأحداث للوصول إلى تأثير مقصود، والحبكة هى سلسلة من الأفعال التى تصمم بعناية وتشابك صلاتها وتتقدم عبر صراع قوى بين الأضداد إلى ذروة وانفراج. (معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحى: ص ١٣٥).

وما لنا من ذكريات كانت خثونة ذابلة
فإننا لم نكن نعلم أن الشهر هو أكتوبر
ولم ننتبه إلى تلك الليلة من العام
(آه، أشد ليالى العام وطأة)

لم نلاحظ تلك البحيرة النحاسية المعتمدة
(على الرغم من أننا قد جئنا ذات يومٍ إلى ها هنا)
إلا أننا لم نتذكر تلك البحيرة ثقيلة الهواء المتشعبة بالظلام
ولا أرض تلك الغابة المفزعة التى يقطنها الغيلان^(١).

أضاف عدم العلم بالزمان ونسيان المكان (أكتوبر - البحيرة) غموضاً على الأحداث
الماضية التى جرت فيهما، كما ألقى غلالة على تفكير القارئ، مما يثير عند القارئ
التساؤلات والتوقعات التى تصعد به إلى هرم التشوق والترقب، وفي نهاية القصيدة
يبدأ الشاعر فى فك طلاسم هذه الحبكة الدرامية، وحل ألغازها، عندما يُفاجأ بالوقوف
على قبو المحبوبة، فيسترجع الذكريات :

إن هذا هو قبر حبيبتيك الضائعة أولالوم -

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, PP 43-44.

Our talk had been serious and sober.
But our thoughts they were palsied and sere,
Our memories were treacherous and sere,
For we knew not the month was October,
And we marked not the night of the year,
(Ah, night of all nights in the year !)
We noted not the dim lake of Auber
(Though once we had journeyed down here) ,
Remembered not the dank tarn of Auber
Nor the ghoul-haunted woodland of Weir. ٣٧ - ٣٨.

عندئذ أصبح قلبي شاحبا ذابلا
كأوراق النباتات الهشة اليابسة
كأوراق الأشجار الجافة الذابلة
وصرخت نائرا - يقينا أن هذا هو أكتوبر الحزين
في تلك الليلة المشؤومة من العام الأخير
الذي ارتحلت فيه وجئت هاهنا
جالبا معي لعنة وعبئا مخيفا
في تلك الليلة المشؤومة من العام
أي شيطان أغراني بالمجىء؟
إنني أعرف جيدا الآن تلك البحيرة النحاسية السوداء
تلك البقعة المفزعة التي يغشاها الضباب
أعلم يقينا الآن ماهية تلك البحيرة
ذات الهواء الثقيل المتشحة بالظلام
أرض تلك الغابات المسكونة بالغيلان^(١).

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P45.

She replied — « Ulalume — Ulalume —
‘T is the vault of thy lost Ulalume !
Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere,
And I cried — « It was surely October
On this very night of last year
That I journeyed — I journeyed down here,
That I brought a dread burden down here:

ونعود إلى استهلال القصيدة بوصف مظاهر الطبيعة، حيث تقول :

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصمّ

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدهّم

حيث يُرخی شجر الدُفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلاً^(١).

ثم تشاطر الطبيعة الحبيب أتراحه وأشجانه بعدما علمت بمأساته ومصيبة الموت
التي أصابت محبوبته :

إنها ماتت، صدى يهمسه الصوت ملياً

وهتاف رددته الظلماتُ

وروته شجرات السرو في صوت عميق

إنها ماتت، وهذا ما تقول العاصفات

إنها ماتت، صدى يصرخ في النجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق^(٢).

بعد هذا التناول لقصيدة «بو» (أولالوم) وقصيدة نازك (الخيوط المشدود في شجرة
السرو) بالعرض والتحليل، لا يساور أي منصف شك في أن نازك الملائكة قد استعارت
من «بو» روح قصيدته أولالوم، وكادت تقتفى أثره في الكثير من خُطاه المضمون
والشكل، حتى إن اختيار نازك الملائكة لشجرة السرو دون غيرها من الأشجار
مستوحى من قصيدة «بو» حين يقول:

هنا ذات يوم، عبر ممر هائل من أشجار السرو

(١) الصفحة نفسها.

(٢) السابق: ج ٢ ص ١٩٣-١٩٤.

كنت أجول والنفس

مع الروح، نفسى، عبر أشجار السرو^(١).

والقصيدتان تتطابقان في التيمة الرئيسة: السعى لمقابلة المحبوبة (عند إدجار قدرا دون ترتيب، عند نازك برغبة وإرادة)، ثم المفاجأة باكتشاف موتها (عند «بو» الوقوف على قبرها وتذكر آلام الفراق، عند نازك الوقوف على باب بيتها وانتظار اللقاء).

ومن حيث الأدوات فالقصيدتان توظفان الحوار واسترجاع الذكريات، فضلا عن وصف الطبيعة وإضفاء لمسة من الحزن والشجن عليها، حتى إن كثيرا من مظاهر الطبيعة وصورها تتناس عند كليهما.

وإن كنا نعيب على نازك الملائكة إجحافها فضل السبق لبو، فإن هذا لا يصرفنا عن الإنصاف والإشارة إلى أن تأثير نازك "ببو" أثرى إنتاجها الشعرى وأضفى عليه روحا جديدا، شكلا ومضمونا، وهذا لا يعنى بالضرورة انتقاصا من قدر نازك أو قدحا في موهبتها الفنية، «فليس كل تأثير يشين صاحبه ويقدح في أصالته، ولا سيما إذا كان استلهاما لأدوات فنية وأساليب إبداعية تُثري التجربة الشعرية، وتأتى عفوية بدون تكلف فتجد مكانها ملائما في بنية القصيدة متجانسا مع عناصرها المختلفة»^(٢).

كما أن تأثيرها لم يكن مجرد أصداء لرموز غريبة أو ترديد لموضوعات فريدة، وإنما حساسية شعرية تستجيب للمواقف والرؤى، والأساليب والأدوات التى تتوافق مع حالتها الشعورية ومزاجها النفسى في إطار رؤيتها الأصلية للإنسان والكون، وقد تنبأت بهذا الإثراء للشعر العربى قاطبة - وليس لشعرها فحسب - في مقدمة ديوانها

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

Here once, through an alley Titanic

Of cypress, I roamed with my Soul —

Of cypress, with Psyche, my Soul.

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ٣٧ .

(٢) نظرية الشعر في الشعر العربى والإنجليزى الخدائين: صلاح عبد الصبور وت. س. إليوت نموذجا

- دراسة مقارنة: هانى إسماعيل محمد، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب بقنا، قسم اللغة العربية،

٢٠١٠ م، صفحة (د).

(شظايا ورمايا)، حينما أعلنت أن الشعر العربى يقف على حافة تطور جارف، وتجديد عاصف فى الناحية الأسلوبية والمعجم اللغوى، وعليه فالأساليب القديمة ستتزعزع بل لن يبقى منها شىء، «والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد، أقول هذا اعتمادا على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته وأقول لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات فى الفلسفة والفن وعلم النفس»^(١).

ومن الإنصاف - أيضا - أن نشير إلى أن نازك الملائكة استطاعت أن تجعل هذا التأثير إضافة لمخزونها الشعرى، ومحصولها الفكرى وخاصة أنها أضفت ملامح شخصيتها الفنية على التجربة الشعرية فبدت وكأنها تجربة ذاتية لا تجربة مستوحاة، كما أن أفقها الشعرى الرحب أفضى بالقصيدة إلى العمق والأصالة دونما تجاهل للجدة والحداثة.

شاطئ الأعراف:

تتقاطع قصيدة (شاطئ الأعراف) للشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى مع قصيدة (الأعراف) لبو، ونكاد نجزم من البرهة الأولى أن الهمشرى استلهم هذه القصيدة من (أعراف) «بو»، فليس من باب المصادفة البحتة أن يتشابه عنوان القصيدتين إلى هذه الدرجة.

والقصيدتان - أيضا - تقومان على فكرة الرحلة، «وهذه الرحلة قد اتخذت مجالها عالما آخر غير عالمنا، يشبه عالم المعرّى فى (رسالة الغفران) وعالم دانتي Danté فى (الكوميديا الإلهية)، وقد عرض الشاعر فى هذا المجال أحداثا خيالية، وجسم معانى تجريدية، تجرى بينها تلك الأحداث»^(٢).

والوثائق الأدبية والسجلات النقدية، تشمل على العديد من الشواهد التى تشير إلى اتصال الهمشرى بالأدب الإنجليزى، والتفاعل معه فى المضمون والشكل على حد

(١) ديوان نازك الملائكة: ج ٢ ص ٢٨.

(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر: أحمد هيكى، دار المعارف، الطبعة السادسة، ١٩٩٤م، ص ٣٦٩.

سواء، والتأثر بدعوات التجديد التي نادى بها رواده، ومحاولة نقل أبعاد هذه الدعوات إلى الأدب العربي، والإفادة منها في تطوير الأدب العربي والارتقاء بمضامينه وأساليبه، وكان أستاذه في هذا كله عباس العقاد، «وقد عمل معه حيناً في جريدة الدستور التي كان الهمشري يترجم لها القصص القصيرة والروايات المسلسلة»^(١).

وكانت مدرسة العقاد ومن سار على نهجه، واتباع أثره، معجبة بالأدب الإنجليزي أيضاً إعجاب، وأوغلت في قراءته والاطلاع على عيونه، وإن لم تهمل آداب اللغات الأخرى، إلا أنها لم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على شباب الأدباء العرب، وكانت المدرسة الغالبة على الفكر الأمريكي في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع، مدرسة النبوءة والمجاز، ومن روادها ووردزورث Wordsworth، وشلي Shelly، ثم تبعها مدرسة تجمع بين الواقعية والمجازية، ومن روادها أمرسون Emerson، وإدجار آلان بو Edgar Allan Poe، وويتمان Whitman.

«وقد سرى من روح هؤلاء الشئ الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشئوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»^(٢).

والهمشري أحد هؤلاء الشعراء المصريين الذين سرت لهم هذه الروح الرومانسية، ومسحتها الصوفية، والهمشري ليس حديث عهد بهذه الروح الرومانسية إذ إنه عضو بجماعة أبوللو منذ وطئت قدماء القاهرة، وظلت صلته بها قائمة لآخر العهد^(٣)، وبهذا يكون قد جمع بين ضخامة العقاد في فكره وثقافته، وبين حداثة أبوللو في العاطفة والرؤى.

(١) الهمشري شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص ١٨.

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم: العقاد، ص ١٩٣ - ١٩٤.

(٣) الهمشري شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، ص ١٧ و ص ١٠٤.

ومن الطبيعي أن يستأثر العقاد بقلب الهمشري، فيقتفى أثره، ويلتقى مع أستاذه في الرؤية الشعرية، والتأثر بالمدرسة الإنجليزية «ولعل الهمشري أثناء قراءته لشعرائه المفضلين من الإنجليز، كان يتمثل دعوة العقاد إلى اتجاه هؤلاء الشعراء صراحة»^(١)، عسى أن يحقق رغبة أستاذه في أن يرى بين الشعراء المصريين «تلك النظرة الواسعة إلى الكون وذلك الإحساس الشامل بما فيه من مظاهر الجمال وأسرار الحياة، ولم لا نرى بينهم النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين»^(٢).

و(شاطئ الأعراف) خير من يمثل تلك النظرة الواسعة إلى الكون وذلك الإحساس الشامل بما فيه من مظاهر الجمال وأسرار الحياة، فهي نموذج فريد من نوعه في الأدب العربي الحديث، اعتبرها كثير من النقاد ملحمة فلسفية، واعتبرها آخرون أنها من أنجح المحاولات في الشعر القصصي^(٣)، وليس هذا الاختلاف إلا لحدائث هذا النموذج في الشعر العربي الحديث، إذ لم يسبق إليه من قبل في الشعر العربي القديم.

وهذا ما يؤيد التقاء بنائها الفني مع قصيدة (الأعراف) لبو، فكلتا القصيدتين في قرابة الأربعمئة بيت، تزيد قصيدة «بو» على الأربعمئة قليلا وتنقص قصيدة الهمشري عن الأربعمئة يسيرا، موزعتان على عدة مقطوعات، كل مقطوعة تكاد تكون قصيدة مستقلة بذاتها، وقد نشرت (شاطئ الأعراف) على مدار أربع سنوات في مقطوعات شعرية متفرقة على صفحات جريدة (السياسة الأسبوعية)، ثم نقحها الهمشري ونشرها كاملة في مجلة (أبوللو) عام ١٩٣٣م.

أما «بو» فإنه لا يؤمن بالقصيدة الطويلة وهي بالنسبة له تناقض لفظي صريح، وهناك استحالة مطلقة في الحفاظ على الأثر العاطفي الذي يتطلبه قراءة العمل الفني

(١) السابق: ص ١٩.

(٢) ساعات بين الكتب: ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد ٢٦، دار الكتاب اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م، ص ١٨٩.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر: أحمد هيكمل، ص ٣٦٨.

في جلسة واحدة^(١)، ومن وجهة نظره - أيضا - ليس هناك قصيدة طويلة جدا رائجة في الواقع، وأنه لن يحدث أبدا أن تغدو قصيدة طويلة جدا رائجة مرة أخرى لأن زمن الشذوذ الفني قد انتهى، ويقصد بزمن الشذوذ الفني زمن كتابة الملاحم في العصور الغابرة.

وللاستمتاع بالملاحم والقصائد الطوال التي كُتبت منذ زمن، لا بد من غض الطرف عن وحدة الأثر والانطباع، وقراءة القصيدة الطويلة كسلسلة من القصائد الثانوية، بمعنى أن نغفل القراءة الأولى حين نوشك على الانتهاء، ونبدأ مع القراءة الثانية بداية جديدة، فنستحسن ما كنا قد رفضناه من قبل في القراءة الأولى.

وعلى خلاف ما دعا إليه من ضرورة أن تكون القصيدة قصيرة، جاءت قصيدة الأعراف طويلة جدا لتبقى على زمن الشذوذ الفني، وقد حاول «بو» أن يخرج من هذه الإشكالية التي يناقض فيها نفسه باستخدام المقطوعات للهروب من الملل الذي يأتي نتيجة الإسراف في الطول، فيظل الأثر متوهجا مع كل مقطوعة مستقلة.

منطلق القصيدتين الموت، الذي يُتخذ مطية للرحلة إلى العالم الآخر بحثا عن الجبال المطلق والسعادة الأزلية.

وكتب الهمشري القصيدتين بعد قلق ذهني واكتئاب نفسي أدى إلى حزن سحيق وانقباض عميق عاشه خلال ثلاث سنوات بالمنصورة لا يدري له سببا، فمالت نفسه إلى صورة باهتة من الأمل المكتئب اليأس، فانتقل إلى القاهرة أمثالا لمشورة الأطباء لعله يجد في جوها السلوى، ولكنه ازداد اضطرابا ووحشة ووقع له ما خاف وخشى، وعن ذلك يقول :

«كان ما خفت أن يكون، فقد هاجت سماء المدينة الأزلية وروحها العتيدة الناعسة الحاملة على أعتاب القدم والأبد، أقول هاجت كل ذلك الحزن إلى أبعد قرارة في نفسي، ولا سيما حينما وقفت على مقربة من الجزيرة أرقب النيل من ناحية بدا لي فيها ذلك الأزلي، كأنه شاعر يغني في جانب الموت أغاني تلاشت معانيها في حواشي الألحان»^(٢).

(١) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI. P 4.

(٢) الهمشري دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، ص ١١٦.

ثم ترك القاهرة وذهب إلى قرية تطل على ضفاف النيل، تُسمّى (نَوسا البحر) وهي تشبه جو المنصورة فزادته كآبة على كآبته ووحشة على وحشته، لولا اختلافه إلى أحد أقاربه وقضاء الأمسيات معه على مكان هادئ يشرف على النيل في مشهد رائع ومنظر خلّاب، وقد التفت به الأشجار الباسقة من الصفصاف واللبخ والجميز وهائش الغاب، فتكسبه روعة في الليل ضافية، «وكأنها بعض عبادة البراهمة فنت نفوسهم في ذهول العبادة، وهم ينصتون إلى المشهد بألف أذن إلى مزامير الآلهة»^(١).

بزغت بذرة قصيدة (شاطئ الأعراف) من هذه المحنة الفكرية، والكآبة النفسية، التي امتزجت مع الطبيعة والليل والنيل «فالنيل لم يكن غير نهر الحياة والموت في هذه الأعراف، والظلمة المروعة التي كانت تألف نفسى إليها هي رهبة الأبدية في هذه الأعراف أيضا»^(٢).

وحول الموت والجمال والحب تدور القصيدة، باحثة في فلكهم عن السعادة الأبدية والراحة الأبدية فالهمشرى عشق الموت واستعذبه فيمّم وجهته تجاه شاطئ الأعراف، وأنشد قصيدته «وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى، والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير»^(٣).

أيها الحب، أنتَ للموت موت ... ذو غلاب على البلى مستخفٌّ
أنتَ صِنُو الحياة وارثة الموت ... ونور على الإله يرفُّ
سوف تبقى بعد الفناء سُبوحة ... في فضاء من الأثير يشفُّ
تلحظ الكون في سُبات المنايا ... مثل رؤيا تهوى به وتَدِفُّ^(٤)

(١) نفس الصفحة .

(٢) نفس الصفحة .

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ص ٢٧٣ .

(٤) الهمشرى دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، ص ١٢٠ .

هذا الحب نفسه جعل «بو» يرى في الموت نشوة روحية ولذة قلبية يفيض بها وجدانه، ويمتلئ بها أركانه، تسقط من عين الرب على ذلك النجم نجم الأعراف :
حلوا كان موتهم -

معهم كان الموت هو الزفرة بالنشوة الأخيرة من حياة راضية -
وراء ذلك الموت لا خلود -

بل النوم الذى لا يكون فيه التأمل
هو يكون وهناك - أوه!

فلتسكن فيه روحى المتعبة بعيدا عن خلود الجنة -
ومع ذلك كم هى بعيدة عن الجحيم^(١).

يذكر «بو» أن الأعراف هو نجم اكتشفه تيكو براه Tycho Brahe، ظهر فجأة في السماء، كان يومض ومضا أشد من المشتري واختفى فجأة كما ظهر ولم يُر بعد، كما يذكر أن الأعراف عند العرب وسط بين الجنة والجحيم حيث لا يعاني الإنسان عقاباً إلا أنه يجرز ذلك الهدوء، وحتى السعادة للذين من المفترض أن يميزا الفرح السماوى^(٢).

ويذكر الهمشري أيضاً أن الأعراف كما فسرها المفسرون مكان بين الجنة والنار، وأنه أطلق هذا الاسم على شاطئ خيالى يقع وراء عالم الحياة ويشرف على عالم الموت^(٣)، فيه مستقر الأرواح ومستودع الألحان:

(1) Al Aaraaf: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P117.

Sweet was their death — with them to die was rife
With the last ecstasy of satiate life;
Beyond that death no immortality.
But sleep that pondereth and is not « to be :
And there, oh, may my weary spirit dwell.
Apart from Heaven's Eternity—and yet how far from
Hell!
الترجمة من وادى القلق: ص ٢٣٥.

(2) Look: The Works of Edgar Allan Poe: Notes, Vol. X, P222.

(٣) انظر: الهمشري قصائد ودراسة، ص ١٤٧.

هو مثنوى الألحان بعد شتاتٍ ... ومقر الأرواح بعد طواف

ترقُب الموت والحياة تسيران ... على الوقت وهو كالرجاف^(١).

تحمله الآلهة على زورقها السحري في بحر هائج مصطخب يشرف على شاطئ
الأعراف هو بحر الوقت، ليرى عجائب الموت التي تحلم بها كل شاعرية تسلم زمامها
للخيال المطلق:

هو وادٍ للموت ينشر فيه ... شبّه دنيا تفنى وشبه حياة

يسطُ الوقت كالخضم ليطويه ... ويعدو عليه كالسَّعلاة^(٢)

عندما استلهم «بو» قصة أهل الأعراف لفت أنظار الشعراء العرب - وعلى رأسهم
الهمشري - إلى الإمكانات الكامنة في الثقافة الإسلامية والطاقت المائلة في التراث
العربي، فأعادوا اكتشاف ما فيه من جماليات أسلوبية ورموز فنية، من خلال توظيف
الموروث الديني والتاريخي في البنية الإبداعية والرؤية الأدبية.

خاتمة وتعقيب :

تفاعل الشعراء العرب مع «بو» تفاعلا مثريا مما أثري الشعر العربي، فساهم في
تجديد المضمون وتطوير الأداء، وتنوع القصيدة شكلا ومضمونا، ومن هذه الصور
التي تلاقت فيها الرؤى بين الشعراء العرب و«بو» ثنائية الموت والجمال، وبرزت في
القصيدة العربية الحديثة شاعرية الموت التي تمدح الموت ولا تقدحه، وتسعد بلقائه ولا
تفزع منه، فقد تصالح شكري وجبران مع الموت مثلما تصالح قبلهما «بو».

وأmsت النظرة الجديدة للموت على أنه دار الخلود والأمن والسعادة الأبدية
والراحة السرمدية، فجمع بين جمال الروح وجلال الموقف، حتى إن شكري يرى
السروور في فقدان الحياة :

(١) السابق: ص ١٣٦.

(٢) السابق: ص ١٣٨.

وما الموت إلا الأمن والخلد صنوه ... ألا إن فقدان الحياة جهور

ويرى جبران في الموت الدواء الناجع :

وَإِذَا قَالَتْ أَيَشْفَى وَيَزُول ... مَا بِهِ قُولُوا سَتَشْفِيهِ الْمَنُون

وقد سبقهما «بو» بالاستقبال الخافل للموت، والرضا النفسى، فأخذ ينشد عند رحيل محبوبته، ولا يندب :

أما أنا فسيكون قلبى مبهيجا الليلة ولن تذهب نفسى حشرات

ولكنى بأشودة من قديم الأيام سأودع رحيل هذا الملاك

ولقد كان السر فى هذا الرضا الذى سرى من «بو» إلى شعرائنا هو أن الموت القنطرة التى يعبرون بها إلى عالم الخلود الذى يقبع به الجمال السامى، ومن هناك كانت ثنائية الموت والجمال ثنائية وطيدة، وقد أخذت هذه الثنائية النظرة إلى المرأة إلى طريق السمو والتسامى، فكان التغزل غزلا عذريا لا غزلا جسديا، فالمرأة تمثل الروح التى تسرى فى وجدان شعرائنا وترقى إلى السموات العُلا فى عالم الخلود.

ولم يقتصر تلاقى شعرائنا مع «بو» فى الموضوع، بل تجاوز هذا إلى الأداء والأسلوب، فاستلهمت منه نازك الملائكة الموسيقى العذبة وتنوع القافية، بل أرجع الناقد العريض التطور الذى لحق الشعر العربى المعاصر، واصطُلح عليه فيما بعد بالشعر الحر إلى تأثير «بو» فى نازك الملائكة، وهى رائدة الشعر الحر، وجاء ذلك عرضاً أثناء نقده لمذهب نازك الملائكة الجديد - كما سماه - فقال صراحة: «إنك تحاولين تقليد إدجار آلن بو - ليكون فى الأوزان - فلا بدَّ أنْلكِ معجبة به»^(١)، وقال أيضا: «إنى قرأت لك كثيرا وكثيرا، وأعجبت بروحك، ولم يُفتنى مؤخرًا أن ألاحظ هذا الاتجاه الجديد الذى نحوتيه فى أدبك، فقد ذكرتني قصيدتك الأخيرة المنشورتان فى (الأديب) بعد عودتك من

(١) المراسلات: ص ٨١.

أميركا بأسلوب إدجار آلن بو، وبصورة خاصة ترجيعاتك في قصيدتك الأولى^(١) فقد جاءت على غرار ترجيعاته في قصيدته (الغراب)^(٢).

والجدير بالذكر أن نازك الملائكة نافست على ريادة الشعر الحر، فديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) تناولت مقدمته عرضاً موجزاً لعروض هذا الشعر الجديد، وضم بين دفتيه عشر قصائد من هذا اللون الجديد، وعن الدور الذي قام به هذا الديوان في الحركة الشعرية الحديثة يقول محمد عبد المنعم خاطر:

«وما كاد الديوان يظهر حتى أشعل نارا في الصحف والأندية الأدبية، وقامت حوله ضجة عنيفة، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد الذي دعت إليه، ويأباه الشعر، وغير قليل أيضا يرحب به وبخاصة في الأوساط الشابة»^(٣).

إن تأثير «بو» في الشعر العربي الحديث تأثير ملحوظ وإن تنوعت أشكاله، وتباينت درجاته، حتى إنه أوحى فيها أوحى إلى شعراء العربية إعادة توظيف موروثةهم الديني، كما رأينا عند المهشري في شاطئ الأعراف، وهذا ما سنرى ملامحه أيضا في الفصل القادم، والذي يتناول لونا آخر من ألوان الأدب العربي الحديث؛ ألا وهو فن القصة العربية الحديثة.

(١) يقصد قصيدة «لعة الزمن».

(٢) المراسلات: ص ٧٠.

(٣) محمد عبد المنعم خاطر: دراسة في شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ١٧.

● الفصل الثالث

تأثير «بو» في القصة العربية الحديثة

مكانة بو في القصة القصيرة:

برع إدجار آلان بو في فن كتابة القصة القصيرة، وبرز فيها على المسار التنظيري والمسار التطبيقي على حد سواء، وهو بلا منازع أحد أهم كتابها ومُنظِّريها؛ حتى إنه لُقِّب بأبي القصة القصيرة^(١)، واعتبره النقاد الأب الشرعي للقصة القصيرة الحديثة^(٢)، وما هذا إلا لأنه وضع لها الأطر والقواعد الفنية التي جعلت منها فنا من فنون الأدب المستقلة والقائمة بذاتها، «فهو أول كاتب صاحب موهبة بلا شك، وحساسية بالغة التميز خارج أوروبا يجعل من القصة القصيرة شكلا مقبولا ومتميزا في ذلك الوقت؛ عندما كانت غير قادرة على التنافس أمام ألوان الشر الأخرى»^(٣).

واستحق بجدارة أن يُقرَّ له بأنه مبتكرها ليس في الأدب الأمريكي فحسب بل في جميع آداب اللغات الحديثة، على حد قول براندر ماثيوز Brander Matthews^(٤).

(١) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٥٩.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، ص ٢٧٦.

(3) H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: Thomas Nelson & Sns LTD. 1945, P30.

He was the first man of undoubted talent and distinguished force of temperament, outside Europe at any rate, to accept the story as a distinctive form at a moment when it was in no competitive danger from any other prose form.

(4) The Book of the Poe Centenary: Edited by. Charles W. Kent, and John S. Patton, University of Virginia, 1909, P 168.

Poe first laid down the principles which governed his own construction and which have been quoted very often, because they have been accepted by the masters of the short story in every modern language.

وعلى الرغم من أن السرد القصصى كان معروفا منذ فجر الإنسانية؛ فإن «بو» بإسهامته الإبداعية والتنظيرية ومن خلال تطويره لأدوات القصة القصيرة وتمييزه لخصائصها وملاحظها صنع منها فنا أدبيا حديثا ينافس أقدم الفنون الأدبية والأشكال الفنية مثل الشعر والمسرح، ومن ثم يعد «بو» هو الفيصل بين عهديين للقصة^(١)، عهد القصة كفن له خصائصه الفنية وقواعده الأدبية، وبين القصة كمجرد وسيلة تعبيرية تلقائية ليس لها من العناصر الفنية أو الخصائص الأدبية سوى عنصر الحكى والسرد.

ومن الناحية العملية والتطبيقية فقد طرق «بو» جميع ألوان القصة القصيرة وأصنافها، فتنوعت قصصه بين قصص الخيال العلمى والقصص البوليسية وقصص الجريمة، وقصص الرعب والفرع، والمخاطر والمغامرة، وفي كل منها يقدم نموذجا من القصص يُحتذى به.

بلغ إنتاجه فى القصة سبعين قصة «نالت اثنتان منها جوائز، وهما: "وثيقة فى زجاجة" و"الحشرة الذهبية"، ومن بينها كذلك أكثر من عشرين قصة تعتبر من الأعمال الأدبية الخالدة، ثم إن نشر "قصص بشعة وغريبة" فى عام ١٨٤٠ ليعتبر حدثا كبيرا فى عالم الأدب الأمريكى»^(٢).

ويدل هذا على عبقرية «بو» القصصية، وملكته الفطرية التى تفتقت عنها قريحته، ومع أن احتراف «بو» لفن القصة القصيرة هو من باب الضرورة لا الرغبة، حيث لم يكن أمامه خيار شخصى سوى كتابتها كي يوفر احتياجاته المالية، ولكى يقوم بأداء مهنته الصحفية على الوجه المطلوب منه، وقد أشار هو فى إحدى مقدمات دواوينه الشعرية إلى هذا الاضطراب حين قال: «لقد منعتنى الأحداث القاهرة عن أن أقوم، فى أى وقت، بأى جهد جاد فيما قد يعتبر مجالا اختياريا، فى ظل ظروف أفضل لم يكن الشعر بالنسبة لى غاية، بل هووى، والهوى لا بد من توقيره»^(٣).

(1) H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: P 9.

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٧.

(3) The Works of Edgar Allan Poe: Poems: Vol. X, P 4.

Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose, but a passion: and the passions should be held in reverence. الترجمة من وادى القلق: ص ١٥.

وفرض عليه النشر الفوري في الصحف والمجلات أن يرتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها في هذه الصحف، «يشهد على ذلك كل ما كتبه من قصص باستثناء رواية "حكاية آرثر جوردن بييم" التي فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة»^(١)، و القصص القصيرة وقتئذ كانت سوقها الأدبية رائجة لإقبال الجمهور عليها بشغف.

ولأن «بو» عمل محرراً في عدد من المجلات المتخصصة والمتميزة فقد كان يعرف ما يطلبه الجمهور وما يريده، فكان يرى «بو» أن الأمريكيين لا يصبرون على قراءة رواية طويلة، وليس من هوايتهم قراءة المشاهد البطيئة، وهذا سر من أسرار نجاحه، وإلى هذا يشير «فنسنت»، فيقول:

«إن سر نجاحه هو استغلاله هواية جمهور القراء الأمريكي، كان يقول في ذلك [بو]: إن الجمهور يحتاج الآن إلى المدفعية العقلية الخفيفة، يريد الكتابة الموجزة ذات الانتشار الواسع، بدلا من الكلام الكثير المفصل الكبير الحجم الوعر الفهم»^(٢).

إن ما فعله «بو» في هذا الميدان هو أنه طوَّع في نسق القصة القصيرة وعدَّل في خصائصها؛ حتى جعلها أداة لأدب متكامل يتسق مع غرضه في تطبيق نظريته الجمالية على وسيلة تعبير أدبية.

وإن دل هذا فيدل على عبقرية «بو» ونبوغه الأدبي، في مجالات الأدب وفنونه المتنوعة، وحقاً إن «الخيال الذي أنتج قصصاً مثل: الجب والبندول، ودنّ النبيذ، ولايجيا، وسقوط بيت أشر، وويليام ويلسون، كان لابد أن يسوق صاحبه إلى كتابة القصة، حتى لو لم تضطره إلى كتابتها حاجته إلى المال، وأُتيح له أن ينظم ما شاء من الشعر»^(٣)، ربما يختلف كَمُ القصص عما هو عليه الآن؛ فيقل قليلاً أو كثيراً بينما تزيد

(١) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: يحيى معوض أحمد، ص ٩.

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٧ - ٦٨.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٥٩.

بالمقابل قصائده، ولكن على أية حال لا أظن أن كيف هذه القصص كان سيختلف أو يتغير؛ لأن الموهبة كامنة في وجدانه، والعبقرية قابضة في ذهنه.

مفهوم القصة القصيرة عند بو :

يكاد يستقر مفهوم القصة القصيرة على الأسس التي وضعها «بو» لها، والأطر التي قعد لها، فحقق المعادلة الصعبة، حينما جمع بين المتعة والفن، «لقد وجد «بو» في القصة القصيرة المجال الذي يتحقق فيه التناسق ووحدة الفن، ففيها يمكن لكل كلمة وكل سطر وكل فقرة أن يكون لها أثرها في عقل القارئ»^(١).

وفي تحليله لحكايات هـوثورن Hawthorne's Tales التي «تناولها إدجار آلان بو بنقد تحليلي دقيق كان له أثره الطيب، والسيئ كذلك، طوال القرن الذي مضى على نشر ذلك النقد»^(٢)؛ يؤكد على أن الفنان الحاذق، والمبدع الماهر، هو من لا يلجأ إلى تحوير أفكاره لتتسق مع أحداث القصة، أو تتوافق مع بنائها الفني، ولكن عليه أن يستهدف إحداث أثر معين فيخترع قصته وينسج بين خيوطها «بشكل يعينه على تحقيق هذا الأثر الذي سبق أن وضعه نصب عينيه، فإذا حدث أن عجزت جملته الأولى عن تحقيق هذا الأثر؛ فمعنى ذلك أن خطوته الأولى لم تكن غير موفقة، وفي كل ما يكتب ليست هناك كلمة واحدة لا تتسق - سواء بطريق مباشر أو غير مباشر - مع الخطة المرسومة، وبهذه الوسيلة وبفضل هذه العناية وهذه المهارة، يتم في النهاية رسم الصورة التي تشبع عقل كل من يتأملها»^(٣).

هكذا تتميز القصة القصيرة عن الرواية الطويلة، وتحقق ما لا يمكن للرواية الطويلة أن تحققه من وحدة الأثر ووحدة الانطباع، من خلال التركيز والتكثيف، واجتناب الاستطراد في التفاصيل، والإسهاب في الأفكار، وهما عنصران أساسيان في الرواية

(١) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٩.

(٢) دراسات في الأدب الأمريكى: إشراف وتقديم: طه حسين، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت)، ص ١٢٧.

(٣) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٩.

الطويلة، كما أن تصوير الشخصيات وإبراز ملامحها النفسية والجسمية، لا مجال لها في القصة القصيرة، لذلك فإن «بو» أكد في وضوح أن وحدة الأثر والانطباع نقطة في غاية الأهمية^(١).

ولن يتحقق هذا الأثر المرجو، والوحدة المأمولة إلا من خلال توجيه كامل عناصر القصة نحو الغاية المنشودة، وصبوب الهدف المطلوب، «بمعنى آخر كان لزاما عليه أن يبدأ قصته من الآخر، يجب أن يقرر بادئ ذي بدء النقطة النهائية التي يجب أن تتحرك نحوها كل أحداث القصة»^(٢).

ومدى نجاح القصة يتوقف على تحقيق هذا الأثر الذي لن يأتي عفوا، أو وليد الخاطر، ولهذا فإن «بو» يؤمن بأن على القاص أو المبدع بوجه عام ألا يعول كثيرا على الإلهام والطبع، وأن يعول أكثر ما يعول على إحكام الحبكة وإتقان البناء، «فمعظم الكتاب يجلسون ليكتبوا بدون تخطيط محكم، ثقة في إلهام اللحظة، لذلك لا يكون مستغربا أن جُل الكتب بلا قيمة»^(٣)، ومن الأمور الغريبة أن بعض الكتاب لا يفكرون إلا إذا جلسوا للكتابة «مما ينتج تراكيب غير ذات بال»^(٤).

والجدير بالكاتب ألا يمسك بالقلم إلا إذا وضع تصورا كاملا لعمله من البداية حتى النهاية، «فإن وضع النهاية على الدوام نصب العين هو وحده الذي يتيح للحبكة التسلسل المنطقي»^(٥)؛ مما يسهم في إخراج عمل محكم البناء، مترابط الأجزاء لا يمكن حذف أي جملة منه أو تبديل أي عبارة.

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P 30.

I need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance.

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقاصي: ص ٦٩.

(3) The Works of Edgar Allan Poe: A Chapter of Suggestions: Vol. VIII, P329.

Most authors sit down to write with no fixed design, trusting to the inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that most books are valueless.

(4) Look: Marginalia: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. VII, P311.

(5) Look: The Philosophy of Composition: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. VI, P40.

ويتطلب تحقيق وحدة الأثر والانطباع أن تقرأ القصة القصيرة في جلسة واحدة، لا أكثر، حتى لا يتشتت انتباه القارئ ويفقد ذهنه التركيز، ولذلك فإن «بو» يحدد على وجه الدقة مدة القراءة التي تتطلبها هذه الجلسة، وهي - في تقديره - تتراوح من نصف ساعة إلى ساعتين على أقصى تقدير^(١).

يستدعي هذا رأى «بو» في القصيدة الطويلة التي - في وجهة نظره - لا وجود لها، لأن مصطلح القصيدة الطويلة مصطلح متناقض لفظيا، والقصيدة التي تقرأ في أكثر من نصف ساعة على الحد الأقصى، تدبل وتفشل ويصيب قارئها النفور والملل، «ولا تغدو في الواقع وفي الحقيقة قصيدة آتئذ»^(٢)، ولا تحقق الإشارة المرجوة منها للنفس والروح، كما أن القصة الطويلة - أيضا - لا تحقق وحدة الأثر والانطباع.

مع الفارق؛ فإن وحدة الأثر المنشود للقصة هو ما يثير مشاعر الخوف والرعب والفرع، وما شابه ذلك من مشاعر، في حين أن القصيدة أثرها المطبوع هو التعبير عن الجمال السامي، ومن الأخطاء الفادحة - كما يرى «بو» - أن يقصد القاص تحقيق الجمال الخالص في قصصه، والكاتب الذي يعمل على تحقيق هذا يصيب الأدب بالضرر البالغ، فالجمال مجاله الشعر، والفرع والرعب والخوف مجالها القصة^(٣).

حتما - عند «بو» - لن تُتخذ القصة وسيلة أو أداة لتقويم الأخلاق، وبث الفضائل، فليس وظيفة الأدب، شعرا ونثرا، أن يكون منبرا للنشر الأخلاق وبث الفضائل، أو إلقاء الدروس والمواعظ، فهذا كله لا مجال له في الأدب والفن.

-
- (1) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P 31.
allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.
- (2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol. VI, P4.
After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such.
- (3) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P. 32.
the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at a great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, or passion, or horror, or a multitude of such other points.

وهذا ما أكدته "فنسنت" حينما قال: «لا يعالج «بو» في قصصه علم الأخلاق، وإن كانت نظريته في الجمال تقول بأن الخير هو ثمرة الفن، ولكنه لا يقصد مطلقاً أن يبحث عن هذا الخير، إن عالمه خلو من الخطيئة والجريمة على أنها خطيئة وجريمة، أما ما يعرضه من أفعال مريعة وتجارب مرعبة تملأ قصصه فلا تخرج عن كونها دراسة سيكولوجية، وخاصة لسيكولوجية الشواذ، ولا صلة لها مطلقاً بعلم الأخلاق»^(١).

ومن ثم فهو في قصصه القصيرة لا يركز على الحقيقة على أنها حقيقة أخلاقية، وإنما لا يعترف فيها إلا بالناحية الفنية^(٢)، وإذا كان ثمة رسالة أخلاقية تحويها القصة فلا بد أن تكون مستورة بين السطور، خفية غير جليلة.

ولا بد أن نلفت النظر إلى أن «بو» على الرغم من دعوته إلى نظرية الفن للفن، وعزل الأخلاق عن الأدب؛ فإن قصصه وأعماله الأدبية لا تحوى أية معانٍ ساقطة، أو أفكار فاسدة، أو دعوات مردولة على نحو ما تحويه قصص إميل زولا Émile Zola^(٣) مثلاً.

مفهوم القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث:

من الطبيعي أن تكون أحد الروافد الرئيسة للنظرية العربية في القصة القصيرة نظرية «بو» في القصة القصيرة، وأن تستمد كثيراً من أصولها الفنية من آرائه في القصة القصيرة، بجوار أعلام القصة في الغرب، إذ «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة»^(٤).

(١) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٧٦.

(٢) السابق: ص ٧٠.

(٣) إميل زولا Émile Zola روائي فرنسى (١٨٤٠ - ١٩٢٠ م) رائد المدرسة الطبيعية في الأدب، دعا إلى تصوير شخصيات الرواية بعيداً عن قوانين الأخلاق والشرائع، وصوّر في رواياته الإنسان العادى المعدوم والمنهزم الباحث عن إشباع غرائزه والذي تحركه أنانيته الفردية، واعتمد في تصوير شخصياته على التحليل النفسى لأن الإنسان جزء من الطبيعة يتأثر بعوامل البيئة والوراثة، ومن أعماله: رجون داكارد ١٨٧١ م، المدمنون ١٨٧٥ م، الأرض ١٨٨٧ م، الدكتور باسكال ١٨٩٣ م.

(٤) للمزيد انظر: أعلام في الأدب العالمى: على عبد الفتاح، ص ١٧٦.

(٤) القصة القصيرة دراسة ومختارات: الطاهر مكى، ص ١٠٩.

وفي محاولة الطاهر مكى لتعريف القصة القصيرة يختار تعريف «بو» لأنه أكثر التعريفات وضوحاً في وجهة نظره، مؤكداً على أنه يحاول أن يجد تعريفاً للقصة الحديثة عند أولئك الذين عايشوها إبداعاً وعالجوا قضاياها نقاداً، وشهد لهم عالم الأدب بالسبق في مجالها، وعلى رأس أولئك «بو»، يقول مكى:

«من بين التعريفات الكثيرة للقصة اخترت واحداً، ربما كان أكثرها وضوحاً أو هكذا بدا لي، وهو للقصاص والناقد الأمريكي إدجار ألن بو، وأورده عرضاً وهو يتحدث عن مواطنه القصاص الأمريكي هوثرن Hawthorne (١٨٠٤ - ١٨٦٤)»^(١)، ثم يستعرض قول «بو» بأن القصة القصيرة تقدم مجالاً أكثر ملاءمة - في رأيه - لتدريب القرائح الأرقى سموّاً، مما يمكن أن تقدمه مجالات النشر العادية الأخرى.

ثم يردف الطاهر مكى بالقول التالى لبو: «يبنى الكاتب القدير قصة، لن يشكل فكره ليوائيم أحداثه إذا كان فظناً، إلا بعد أن يدرك جيداً أثراً ما، وحيداً ومتميزاً، عندئذ يخترع الأحداث ويركبها بطريقة تساعد في إحداث الأثر الذى أدركه، وإذا عزّت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر، فمعنى ذلك أنه فشل في أولى خطواته، وفي عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة التصميم الذى خطط من قبل»^(٢).

كما أن الطاهر مكى يشير إلى عامل الزمن في تحديد خصائص القصة القصيرة ويذكر رأى الناقد الأرجنتى المعاصر أندرسون إمبرت Anderson Imbert بأنها تقرأ في جلسة واحدة، وفي الواقع أن «بو» قال هذا من قبل إمبرت بأكثر من قرن من الزمن. ويتتبع الطاهر مكى إلى أن تعريفه للقصة القصيرة مستمد في معظمه من بوتقة «بو»، ولا يكاد أن يخرج عن إطار نظريته وفلسفته، يقول الطاهر مكى:

«يمكن أن نقول إذن إن القصة: حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسبية، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادى والمنطقى،

(١) السابق: ص ٩٢.

(٢) السابق: ص ٩٢.

وإنها طبقاً لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمى أحداثاً وبيئات وشخصاً، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثاً ذا معنى كبير»^(١).

ويرتكز عز الدين إسماعيل في تعريف القصة على مفهومها عند «بو»، والذي يراه عز الدين إسماعيل أعظم كتابها الأمريكيين، ومن أبرز كتابها على مستوى العالم، ويعرض لرأيه في أن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع Impression.

ويستطرد عز الدين إسماعيل قائلاً: «ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالباً ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية»^(٢)، فهي تمثل حدثاً واحداً يقع في وقت واحد، وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد».

ثم يعقب عز الدين إسماعيل على هذا الاقتباس قائلاً: «وفي هذه العبارة إيجاز لطبيعة القصة القصيرة لا إيجاز بعده»^(٣)، ويتابع فيذكر موقف «بو» من حجم القصة القصيرة وتحديد لزمان قراءتها من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة، ويورد اختلاف بعض النقاد في هذا التحديد فمنهم من يحدد مدة قراءتها بين ربع الساعة وثلثها، ومن قال: أن تُقرأ في أقل من ساعة، ومنهم من فضل تحديدها بعدد الكلمات لاختلاف زمن القراءة من شخص إلى شخص، فجعلها من ١٥٠٠ كلمة إلى ١٠,٠٠٠ كلمة.

«ومهما يكن من أمر فليس هذا التحديد غاية في ذاته، ولكنه مهم لما يترتب عليه؛ لأن الحيز الضيق يؤثر في اختيار الموضوع، وطريقة السرد، وبناء الحادثة، والصياغة اللفظية، وكذلك في الصورة العامة للعمل الأدبي»^(٤).

(١) السابق: ص ٩٨.

(٢) الوحدات الثلاث يُقصد بها توافر ثلاث وحدات للعمل الدرامي وهي: وحدة الموضوع أو وحدة الفعل، ووحدة الزمان ووحدة المكان أو المكان الثابت، وجعلوا من هذه الوحدات قاعدة للدراما وقانوناً لا تصح إلا به. (انظر: نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجيان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ٤٥).

(٣) الأدب وفنونه - دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م، ص ١٩٩.

(٤) السابق: ص ٢٠١.

الذهبي للرواية البوليسية، وقادت نجاحات «بو» في القصة البوليسية إلى إيجاد أنواع جديدة من رواية الجريمة.

لذلك فهو الملهم الحقيقي لشخصية (شارلوك هولمز Sherlock Holmes)^(١)، وما هو على منوالها من شخصيات المخبر السري في القصة الحديثة، «ولا شك أن مسيو دوبان كان النموذج الذي ابتكر (كونان دويل) على أساسه شخصية شارلوك هولمز الشهيرة»^(٢)، وقد اعترف كونان دويل Conan Doyle بأنه حاكى فيها شخصية (أوجست ديبيان)، «ولم يكتفِ كونان دويل بالقول بأنه لو لم يكن ديبيان لما كان شارلوك هولمز، بل يضيف أن «بو» هو الجذع العظيم الذي نما منه فن القصة القصيرة كله»^(٣)، وهذا اعتراف منه بالجميل وقصب السبق.

وشخصية ديبيان تعتبر «واحدة من مبتكرات «بو» الرائعة»^(٤) والتي اخترع شخصيتها «بو» في قصته "جريمة قتل في شارع مورج The Murders in The Rue Morgue وظلت معه في قصة «لغز ماري روجيه The Mystery of Marie Roget» و«الرسالة المسروقة The Purloined Letter»، ولم يتخلَّ عنها إلا في قصة «الحشرة الذهبية The Gold-Bug»، كما أن أوجست ديبيان «أول مخبر تحقيقات Detective قصصى، ذلك أن المهنة كانت جديدة ولم يكن من الممكن الكتابة عنها قبل أن توجد في عالم الواقع»^(٥).

ويرى فريق من النقاد أن المصدر الرئيس الذي أفاد منه «بو» إفادة كبيرة هو «حكايات اللص التائب Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé» لفرانسوا يوجين فيدوك Eugène François Vidocq، الذي افتتح أول مكتب للمخبرين السريين في عام ١٨١٧ م بباريس، ثم قام بنشر مذكراته في عام ١٨٢٨ م، وتضمنت بين دفتيها جرائم واقعية وأحداثاً حقيقية، وليست مجرد أحداث أو جرائم من نسج الخيال.

(1) The Book of the Poe Centenary: P 208.

(2) فنون الأدب العالمى: ص ١٩١.

(3) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٢٣٩.

(4) موجز تاريخ الأدب الأمريكى: بيتر هاى، ص ٦٧.

(5) الرواية الأم ألف ليلة وليلة والأدب العالمية: ماهر البطوطى، مكتبة الآداب، ط الأولى ٢٠٠٥، ص ٣٠٤.

ومما يؤكد إفادة «بو» من هذه المذكرات الجو الفرنسي الذي يحيط أحداث قصصه، فضلا عن الأسماء الفرنسية لأبطال قصصه البوليسية، حتى إن اسم «ديبان» الذي اتخذ «بو» هو اسم فرنسي «بيد أن المخبر ديبان كان من وحى خيال «بو» الخنصيب، مرهضا بها جاء بعد ذلك من الشخصيات الفريدة في عالم المخبرين الذين نالوا شهرة كبيرة، كهولز وميجريه وبوارو»^(١).

ويذهب فريق آخر من النقاد إلى أن «بو» اقتبس فكرة الرواية البوليسية من مصنف يسمى زاديك Zadig، ويكشف عن ذلك فرانسيس لكسان Francis Lacassin في قوله: «حين أرسل إدجار آلان بو محققه دويان Dupin للبحث في شارع مورغ عام ١٨٤١، تذكر مواهب الفراسة والحذق في التخمين التي امتازت بها شخصية البطل في رواية زاديك ١٧٤٧»^(٢).

وفي ذات السياق يؤكد لكسان أن المصنف زاديك مقتبس بدوره من مصنف عربي، حيث استلهم فولتير فكرة زاديك من أسطورة الأمراء الثلاثة لسنرديب The Three Princes of Serendip، وهي ذاتها حكاية أمير اليمن وأبنائه الثلاثة الموجودة في حكايات ألف ليلة وليلة.

والمخبر السري هو المحور الرئيس للقصّة البوليسية وعصبها، فهو لا يهدأ له بال ولا يستقر له حال إلا بعد أن يكشف خيوط الجريمة ويتوصل إلى المجرم الحقيقي، ولذا فالقصّة البوليسية تدور - في غالبها - حول جريمة غامضة ومعقدة في آن، ومن خلال هذا المخبر الأملعى يُفصّل سر هذه الجريمة المعقدة، ويحل لغز المشكلة العويصة، شريطة أن يكون هذا الحل ناتجا عن تفكير عقلي ومنطقي، فلا يجب أن يصل للحقيقة بنوع من الحُدس، وعاليه «يتم استبعاد كل الوسطاء الروحانيين أو من هم قوى خارقة للطبيعة»^(٣)، وإلا فقدت القصّة عمودها الفقري، وأهم سمة من سماتها، وبهذا تخرج من عالم القصص البوليسية كليا.

(١) الصفحة نفسها.

(٢) الرواية البوليسية: في بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية: عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص ٣٧.

(٣) أحمد خالد توفيق: مقال «من فعلها»: مجلة فصول، ع ٧٦ صيف - خريف، ٢٠٠٩، ص ٩٤.

فالإثارة والتشويق من جهة وإعمال العقل والفكر من جهة أخرى؛ هما العاملان الرئيسان اللذان يحركان أتون القصة البوليسية، وفي هذا تقول الناقدة الأمريكية «دوروثي سايرز Dorothy Leigh Sayers»: «إن الخطين اللذين شكلا القصة البوليسية نبعا من إدجار آلان بو، فالخط الأول هو

الإثارة والتشويق، فالأسرار تتراكم على الأسرار وتزداد الأمور تعقيدا كلما تطورت بنا أحداث القصة، وفجأة في الفصل الأخير تتكشف كل الأسرار وتنحل كل الألغاز في سرعة مذهلة تجعل القارئ يلهث وراءها. والخط الثاني، هو إعمال الفكر والعقل في البحث عن القاتل الحقيقي، أى أن القارئ يشارك المخبر مهمته خطوة بخطوة، فغالبا ما تقع الجريمة في الفصل الأول، وتبدأ مهمة المخبر منذ الفصل الثاني بالبحث عن أول مفاتيح الجريمة، ثم يظل ينتقل من مفتاح إلى آخر، ومعظمها مفاتيح مزيفة أو مضللة إلى أن يعثر على ضالته أخيرا»^(١).

وبالإضافة إلى هذين الخطين الرئيسين هناك بعض السمات الرئيسية التي تتميز بها ملامح القصة البوليسية، والتي يمكن جمعها في ست سمات على النحو التالي:

أولا: الجريمة تكاد تكون كاملة الأركان، مما يعقد من كشف غموضها.

ثانيا: المشتبه به والمتهم الأول في ارتكاب الجريمة برىء، مع أن كل الشبهات تدور حوله.

ثالثا: الشرطة بدلا من أن تفك لغز الجريمة توغل في غموضه من خلال سطحية تناولها لأبعاد الجريمة، وتركيزها على الاحتمالات القريبة.

رابعا: المخبر على النقيض من الشرطة له نظر ثاقب، يلمح بواطن الأمور، وصغائر الشواهد والأدلة، فهو دائما سيد الموقف.

خامسا: غالبا من يروى القصة هو مساعد المخبر السرى، الذى لا يتسم بنفس ذكاء رئيسه، مما يجعله يبدي إعجابه الدائم بعبقرية رئيسه.

(١) فنون الأدب العالمى: ص ٢١٩ - ٢٢٠.

سادساً: المتهم الأول والذي تحوم حوله كل الشبهات مع بداية القصة يمسى في نهاية القصة أبعد ما يكون عن الجريمة، والمتهم الحقيقي هو من لم يكن ليتوقعه أحد.

ونجد هذه السمات مجتمعة في أولى قصص «بو» البوليسية "جريمة قتل في شارع مورج" والتي كتبها في ١٨٤١، لهذا يذهب "فرانسيس لكسان" إلى القول بأنها أول قصة بوليسية ظهرت في الوجود^(١)، وبهذا يكون «بو» قد أرسى تقاليد الرواية البوليسية وخصائصها الفنية عملياً.

ولو نظرنا إلى الرواية البوليسية في الأدب العربي لوجدنا أنها ما زالت تخطو خطواتها الأولى إن لم تك تحبو، «وهي على الرغم من وجود قاعدة واسعة لتلقى الرواية البوليسية فإن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، لم تتبلور معه بعد رواية بوليسية عربية»^(٢).

يُرجع نبيل راغب سبب هذا التعثر إلى إغراق السوق المحلية بترجمات أرسين لوبين Arsène Lupin، وشارلوك هولمز Sherlock Holmes، وجيمس بوند James Bond، التي «لم تترك منفذاً للقصة البوليسية المحلية لكي تنمو وتكون شخصيتها المستقلة»^(٣)، بينما يرجع محمد العبد ذلك إلى كون «بعض الناس والباحثين في علم الأدب يرونها أدبا هزلياً، قليل القيمة، غايته الترفيه والتسلية، لا أدباً قولياً»^(٤)، وقد روى لنا نبيل فاروق في «حرب قلم»^(٥) ما لاقاه من تعنت وشراسة بل وعنف من دور نشر حكومية وخاصة على حد سواء، عندما عرض عليهم محاولته الأولى في الرواية البوليسية.

ومع ذلك؛ فإن هناك محاولات جادة لبعض الأدباء المعاصرين في اقتحام هذا الميدان البكر لكي ينتجوا رواية بوليسية عربية من حيث الأسلوب والمضمون، ومع حداثة هذه المحاولات وقلتها إلا أنها أثبتت وجودها وجدارتها في الأدب العربي المعاصر، مما يُنبئ بازدهار الرواية البوليسية العربية في المستقبل، ورسوخ أقدامها.

(١) الرواية البوليسية: ص ٦٥.

(٢) مفارقة الإنتاج والتلقى في الرواية البوليسية العربية: بو شعيب الساوري، مجلة فصول، ع ٧٦، ص ٧٠.

(٣) فنون الأدب العالمي: ص ٢٢٦.

(٤) الإثارة في الرواية البوليسية: محمد العبد، مجلة فصول، ع ٧٦، ص ١٥٣.

(٥) مقال منشور بمجلة فصول، ع ٧٦، ص ٢٢ - ٢٧.

ومن هذه المحاولات الجادة في إبداع الرواية البولسية العربية على سبيل المثال: رواية "من قتل ليلي الحايك" لغسان كنفاني، ١٩٨٠، روايات ميلودي حمدوشي: أم طارق: رواية بوليسية، ١٩٩٩، دموع من دم: رواية بوليسية ٢٠٠٢، مخالب الموت: رواية بوليسية ٢٠٠٣، فضلا عن روايات صالح مرسى في الجاسوسية، مثل: رواية كنت جاسوسا في إسرائيل: رأفت المهجان ١٩٨٦، ورواية الحفار ١٩٨٥.

ومن المفارقات العجيبة أن جذور الرواية البولسية تعود إلى التراث العربي، وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة والقصص الشعبية التي تعرضت إلى موضوع الجريمة وسبيل البحث عن الجاني، مثل حكايات التفاحات الثلاث، واللص والتاجر، وعلى كوجيا، وأمير اليمن وأبنائه الثلاثة، وغيرها من قصص وحكايات تتسم بخصائص القصة البوليسية الحديثة.

وأشرنا - آنفا - إلى رأى لكسان في أن «بو» اقتبس فكرة الرواية البوليسية من كتاب عنوانه: «زاديك» لفولتير، والذي بدوره استلهم فكرة زاديك من مؤلف عربي في حكاية الأمراء الثلاثة.

ومن يذهبون إلى أن الرواية البولسية أصولها عربية "ريجي ميساك Régis Messac"، وعن هذا يقول في مؤلفه الشهير «الرواية البولسية وتأثير الفكر العلمي Le détective novel et l'influence de la pensée scientifique»، فيما نقل عنه عبد القادر شرشار: «بعد دراسة متأنية أجد أن أصول الخيال البوليسى تعود إلى الأساطير العربية والفلكلور السلتىكى والكتابات المقدسة»^(١).

أما «بيار برهام Pierre Braham» فيرجع أصول الرواية البوليسية إلى ألف ليلة وليلة بالتحديد، ويؤكد على أنه «لم يستطع كتاب الروايات المسلسلة من بناء وضعيات ومواقف أكثر درامية من التي طالعناها أساطير ألف ليلة وليلة» على حد قوله^(٢).

وإذا رجعنا إلى تأثير «بو» في الرواية البولسية ومدى هذا التأثير وملاحه فيمكننا أن نرد هذا التأثير إلى استلهم الشكل الفني للرواية البوليسية، وهو أثر واضح وجلى وفي

(١) الرواية البوليسية: ص ٣٨.

(٢) السابق: ص ٤٠.

ذات الوقت أثر غير مباشر، فقد استلهم الأدباء العرب الشكل الفني للرواية البوليسية من جمع من المبدعين الغرب على مختلف مشاربهم وتنوع طرحهم، والذين بدورهم تأثروا «ببو» وروحه في كتابتها.

تناسخ الأرواح بين بو وجبران:

تناسخ الأرواح Reincarnation كما جاء في المعجم الفلسفي «هو انتقال الروح بعد الموت من بدن إلى آخر إنسانا أو حيوانا»^(١)، ويُعرف بالتقمص وكلمة التقمص جاءت من قميص وقد شُبه البدن بالقميص لأن الروح تخلع قميصها - أى بدنها القديم بعد الموت - لتلبس قميصًا جديدًا - أى بدنًا جديدًا، «والتناسخ عقيدة شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم القديمة، مؤداها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى أو أدنى لتنعم أو تعذب جزاء على سلوك صاحبها الذي مات»^(٢).

وجد «بو» في الإيمان بتناسخ الأرواح أملا في التواصل الروحي مع زوجته ومحبوته وابنة عمته «فرجينيا»؛ التي اختطفها الموت - وهى فى زهرة العمر - من بين يديه وأمام ناظره، وظل «بو» وفيًا لها فلم يتزوج غيرها، ولم يعشق دونها، على الرغم من أنه عرف بعدها حشدًا من المعجبات به، والعاشقات له.

هذا التَّيَمُّمُ وذاك الوجد يفسر لنا نظرة «بو» للمرأة فى قصصه وأشعاره، فهى نظرة راقية، ترى فى المرأة جمالا ساميا، وروحا طاهرة، ونفسا نقية، ورسم هذه الصورة صافية مما يدنسها، فلم ينظر إلى المرأة جسداً يطفئ نيران الشهوة، أو يشبع غرائزها، بل نظر إليها على أنها نبع الجمال الأسمى الذى ينشده فى عالم الخلود، والحياة الأبدية.

تمثل قصة (ليجيا) هذه النظرة السامية للمحبة، كما تمثل فى ذات الوقت عقيدة التناسخ التى اعتنقها «بو» أملا فى خلود المحبوبة والتواصل معها فى عالم الأبدية، بعد أن

(١) المعجم الفلسفى: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٩٨٣م، ص ٥٥.

(٢) جيل صليبا: المعجم الفلسفى، ج ١، ص ٣٤٦.

غيبها الموت في غياهب المجهول، لهذا «تعتبر ليجيا أكثر القصص القوطية»^(١) المحببة إلى قلب «بو»^(٢)، كما تعتبر أيضا المفتاح إلى قلب «بو» واستعادة الأيام الخوالي والذكريات الجميلة: «تكفيني هذه الكلمة العذبة ليجيا لأستحضر في خيالي صورة المرأة التي لم تعد في الوجود»^(٣).

هذا ما يجعله يستطرد في وصف جمال ليجيا/ الزوجة بأسمى الأوصاف وأعذب المعاني، ويسهب في أثر هذا الجمال عليه؛ «لأن صفات حبيبتى وعلمها النادر، ومسحة الجمال والوداعة الفريدة التي كانت تتحلل بها، والفصاحة الأخاذة التي تميز لغتها الموسيقية، هذه الصفات قد وجدت طريقها إلى قلبي بخطوات ثابتة خفية»^(٤).

فمن الصفات التي وصف بها ليجيا/ الزوجة، أنها تأتي وتذهب كالظل، كانت تألق حلم أفيووني، رؤية صوفية تجتجج الروح، جمالها خلاب يكتنفه كثير من الغرابة، وليس هناك جمال خلاب في كل أشكال الجمال وأنواعه بغير شيء من الغرابة في تقسيمه، جمالها يبدو لخياله الجامح فوق الجمال الخرافي للبحوريات التركيات، بشرتها تفوق العاج صفاء، ثم الضفائر الغرابية الكثيفة اللامعة المتموجة، والأنف الدقيق لم يُر مثله في كمال

(١) الرواية القوطية Gothic Literature نوع من القصص الخيالية اشتهرت في إنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر، وسميت بالقصة القوطية لأن أحداثها كانت تجري غالباً في قلاع منعزلة من قلاع القرون الوسطى صممت على الطريقة المعمارية القوطية، وتمزج القصص القوطية بين أدب الرعب وعناصر الرومانسية، ومبتكر هذا النوع من القصص هو الكاتب الإنجليزي «هوراس والبول Horace Walpole» من خلال روايته «قلعة أوترانتو Castle of Otranto» ١٧٦٤ م. (انظر: فنون الأدب العالمي: نيل راغب، ص ٢٠٩).
(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصي: ص ٧٨.

(3) Ligeia: Works of Edgar Allan Poe: Vol. 1 P 182.

It is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more.

استعان الباحث في الترجمة لقصص بو بترجمة خالدة سعيدة: «القط الأسود وقصص أخرى» مع الإشارة لما هو خلاف ذلك.

(4) Ibid: P 182.

Because in truth the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown.

الشكل إلا في بعض ميداليات القدماء، والأسنان تتألق ببريق يجفل كل شعاع من النور المقدس يسقط عليها ليمتزج بابتسامة هادئة وادعة لكنها مشعة أكثر من كل ابتسامة.

هذه بعض من الصفات التي اتصفت بها ليجيا/ الزوجة، وكلها صفات سامية تنظر إلى جمال الروح بعيدا عن إثارة النزوات وتحريك الشهوات، وإن دل هذا فهو يدل على مدى حب «بو» لزوجته الراحلة، حتى إنه يتشرب روحها فيدرك كنه الوجود وسر الخلود ويطل من نافذة عينيها على عالم الغرائب، «هكذا حين كنت أهدق في عيني ليجيا، كثير ما كنت أشعر بأنني على وشك إدراك التعبير الذي يطل منهما - أحس باقتراب السر دون أن أستطيع امتلاكه - وما يلبث أن يفارقني كل شعور بالفهم، من أغرب الغرائب أنني كنت أجد في الأشياء العادية حولي نوعا من التشابه مع ذلك التعبير، أعني بعد الفترة التي تشربت فيها روحى من جمال ليجيا، وحلت في كما تحل في أيقونة»^(١).

ثم يستطرد شارحا ذلك الحلول وهذا الاتحاد مع مفردات الكون من حوله، فتمتزج مشاعره مع كل ما هو مادي، فتحاكي ما يعتمل في ذهنة من أفكار، وما يختلج في وجدانه من مشاعر، يقول «بو»:

«بعد تلك الفترة صرت أستمع من أشياء العالم المادي نوعا من المشاعر تحكى ما كان يختلج فيّ تحت تأثير عينيها الواسعتين المشعّتين، لم أستطع مع هذا تحديد ذلك الشعور أو تحليله أو حتى إدراكه بوضوح، كنت أجده أحيانا وأنا أراقب عريشة تحبو بسرعة، أجده حين أتأمل حشرة أو فراشة أو جدول ماء، كان يغمرني حيال البحر، أو لدى سقوط

(1) Ibid: P 186.

And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression— felt it approaching, yet not quite be mine, and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. I mean to say that, subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine.

شهاب من السماء، كنت أجده في نظرة إنسان تجاوز المائة عام، وساورني وأنا أتفحص النجوم بالتلسكوب، كان ينبجس في أعماقي لدى سماع الآلات الوترية أو قراءة بعض المقاطع»^(١).

تتأزم الحالة النفسية لبو عند فقد ليجيا/ الزوجة التي كانت بمثابة شعاع نور للحكمة والمعرفة، فطلما فتحت أمامه آفاقاً مبهجة تقوده في ممرات عذراء صوب هدف الحكمة الكلى القداسة؛ أما الآن فقد مرضت ليجيا وطفقت تصارع المرض، وتقاومه مقاومة ضارية، بينما «بو» يتمزق ويتألم إزاء ذلك الوضع المحزن، وما زاده ألماً أن ليجيا/ الزوجة كانت تتعلق بالحياة لرغبتها الشديدة في الاستسلام للحب، الذي كان يظن «بو» أنه لم يكُ ليستحقه.

«إذن، تصوروا كم كان حزني ضارياً حين رأيت، بعد بضع سنوات، آملي وهي تتجنح وتطير بعيداً، بدون ليجيا كنت مجرد طفل يحبو في الظلمة (...) أستطيع أن أقول شيئاً واحداً هو أنني تمكنت من أن أفهم تعلق ليجيا الشديد بالحياة من خلال استسلامها - أو اه - للحب، الحب الذي لم أكن أستحقه، تعلقت بالحياة برغبة شديدة ومخلصة، الحياة التي كانت تهرب منها بسرعة، كان هذا القلق الغريب - هذه الحمى من الرغبة في الحياة - ولا شيء غير الحياة، شيئاً لا يمكن أن أعبر عنه»^(٢).

(1) Ibid: P 186.

I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always around, within me, by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine— in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, astream of running water. I have felt it in the ocean ; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven, (one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra,) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books.

(2) Ibid: P 188.

How poignant, then, must have been the grief with which, after some years, I beheld =

لم يجد «بو» مفرًا سوى الاستسلام، والوقوع في شباك أسر الأفيون، ويتحول مزاجه إلى مزاج شرس، فيبحث عن امرأة أخرى ويتزوج منها ليتتها تنسيه أحزانه، وتبدل ألمه لذة، بيد أن ذاكرته لم تنس ليغيا المعبودة، المهيبه، الجميلة، الميتة، فقد كان حبها نوعا من العبادة على حد قوله، فكان ينادى عليها بصوت مرتفع، في سكون الليل وفي ظلال الوديان المنعزلة، «كأنها كنت أقدر بضراوة حبي المتأجج اللاهب الوحشي أن أبعثها إلى الحياة في الممرات التي هجرتها، آه هل يمكن أن تكون هجرتها للأبد»^(١).

في هذه الأجواء الرهيبة والظروف العصيبة تصاب زوجته الثانية بمرض فجائي فتقع فريسة للآلام المزمنة والتدهور الصحي، الذي عزم على أن يودي بحياتها ويسكنها في غياهب القبر، فقام الخدم بتكفينها وتجهيزها ليضعوها لثاوها الأخير في الصباح. ينفطر قلب «بو» وجلا ويحس بألم ساحق، ومما زاده حرقه وحزنا تذكره للحظات فراق محبوبته ليغيا: «ثم غمرتنى ألف ذكرى من ليغيا وأحسست بالألم الساحق يندفع إلى قلبي عنيفا صخابا كمد بحري، هذا الألم الذي عانيته يوم رأيته هي أيضا، يلفها الكفن، كان الليل يتقدم وقلبي يُعَصّ بحسرات وأفكار كانت هي محورها، هي حبي الوحيد الخارق، وظلت عيناى تحديقان في جثمان "رووينا"»^(٢).

= my well-grounded expectations take wings to themselves and fly away! Without Ligeia I was but as a child groping benighted... But upon this subject I cannot bear to dilate. Let me say only, that in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, alas ! all unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognized the principle of her longing, with so wildly earnest a desire, for the life which was now fleeing so rapidly away. It is this wild longing, it is this eager vehemence of desire for life — but for life, that I have no power to portray, no utterance capable of expressing.

(1) Ibid: P 195.

As if, through the wild eagerness, the solemn passion, the consuming ardor of my longing for the departed, I could restore her to the pathway she had abandoned — ah, could it be forever? — upon the earth.

(2) Ibid: P 198.

Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia — and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable woe with which I had regarded her thus enshrouded. The night waned ; and still, with a bosom =

وأثناء هذه اللحظات والذكريات وفي منتصف الليل يسمع شهقة من الجثمان تحترق
حُجب الصمت، وتحطم سكون الليل، تدب الحياة رويدا رويدا إلى الجسد، وتعود
الروح إليه بعدما فارقت، وعادت ألوان الحياة تشع من وجهها بحيوية فريدة، حطمت
أغلال الموت.

لم يرتعد «بو» ولم يتحرك لأن حشدا من الأفكار جال بخاطره هل حقا هذه هي
الليدى «روينا» زوجته الثانية، يتأمل عينيها ويتفرس وجتيها، يتفحص ذقنها
وشعرها، ثم يصرخ بصوت مدوّ «أخيرا! ها هما من جديد! هل يمكن أن أخطئها قط؟
ها هما العينان السوداوان، عيناها الواسعتان، عينا حبي الضائع - عينا الليدى - الليدى
ليجيا!»^(١).

تتحقق رغبة «بو» الجامحة في اللقاء ثانية مع زوجته التي استلبت قلبه وعقله،
واستعادة روحها إلى الحياة الدنيا، لتنتهى عذاباته، وتعيد له البهجة والسرور، بعدما
رحلت إلى عالم الغيب المجهول.

حفل جبران خليل جبران بفكرة تناسخ الأرواح، وشكّلت بالنسبة له عقيدة
فلسفية؛ آمن بها في كتاباته الأدبية، واعتنقها في حياته الشخصية، واعتمد عليها في تفسير
مشكلة الوجود والإنسان، فلم يكن تناسخ الأرواح مجرد فكرة أدبية أو وسيلة فنية يلجأ
إليها جبران - كما لجأ «بو» إليها من قبل - للتفيس عن الآلام والهموم، والتعبير عن
الأماني والأحلام، بل كانت عقيدة يركز على أركانها في تحديد موقفه الفلسفى من
الحياة والإنسان، فضلا عن رؤيته الشمولية للكون والوجود.

= full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved, I remained gazing upon
the body of Rowena.

(1) Ibid: P 202.

Here then, at least, » I shrieked aloud, «can I never—can I never be mistaken—these
are the full, and the black, and the wild eyes— of my lost love— of the Lady — of the
Lady Ligeia.

ويؤيد هذا الرأي ما ذكره ميخائيل نعيمة في مقدمته للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، حيث قال: إن «جبران الذي كان يؤمن أوثق الإيمان بالتقمص ما كان يحسب ولادته في شبالى لبنان مصادفة عمياء، بل كان يعتقدها نتيجة لازمة لحياة سابقة»^(١)، وهذا ما صرح به جبران في استفتاحه لنشيد الإنسان، فقال: «أنا كنت منذ الأزل، وها أنا ذا، وسأكون إلى آخر الدهر، وليس لكيانى انقضاء»^(٢).

وفي رسالة من رسائله إلى «مارى هاسكل Mary Haskell» يقول إنه «في حياته الماضية عاش مرتين في سوريا، لكننا لفترات قصيرة، ومرة في إيطاليا إلى سن الخامسة والعشرين، وفي اليونان حتى الثانية والعشرين، وفي مصر حتى الشيخوخة، وعدة مرات - ست مرات أو سبعا ربما - في بلدان الكلدان، وواحدة في كل من الهند وفارس»، ويردف أنه في هذه الحيات كلها كان «كائنًا بشريًا، لكنه لا يعرف شيئًا عن حياته قبل ذلك» ويذكر لها أن «عنده شعورًا واعيًا بكونه عاش حياة بشرية في الماضي»^(٣).

ولا يكاد يخلو نص من نصوص جبران الأدبية إلا وأشار فيه صراحة أو ضمناً إلى عقيدة التناسخ التي آمن بها وأخلص لها، ولو حاول الباحث تتبع هذه النصوص التي تناول فيها عقيدة التناسخ لأعياء البحث من كثرتها، وغزارتها.

فقد استهل عرض رؤيته من تناسخ الأرواح بقصة «رماد الأجيال والنار الخالدة» ثم توالى كتابات جبران التي حملت في رحمتها عقيدة التناسخ والتقمص، ففي كتاب دمة وابتسامة يستهل «نشيد الإنسان»: بالنص المذكور آنفاً «أنا كنت منذ الأزل، وها أنا ذا، وسأكون إلى آخر الدهر، وليس لكيانى انقضاء».

(١) انظر طبعة دار صادر، بيروت، (د. ت) ج ١، ص ١٣.

(٢) دمة وابتسامة: ص ١٤٥.

(٣) أضواء جديدة على جبران - دراسة أدبية: توفيق صايغ، منشورات رياض الرئيس، لندن، الطبعة الثانية ١٩٩٠، ص ٦٥.

وفي «كيف صرت مجنوناً»^(١) يذكر حيواته السبع على الأرض، ونجد «الأمير والشاعر البعلبكي»^(٢)، اللذين عاشا سنة ١١٢ قبل الميلاد في مدينة بعلبك، يعودان إلى الحياة في مدينة القاهرة سنة ١٩١٢ للميلاد.

كما يخصص كتابه المعنون «بالسابق»، بالكامل لبسط رؤيته عن تناسخ الأرواح، والعنوان في ذاته إشارة صريحة لهذه الرؤية، ويتدث بنص «أنت سابق نفسك»، بمعنى أن الوجود سابق للتجسد في هذه الحياة «وما الأمل سوى الموت مطروداً، وما الغد سوى الميلاد مقصوداً»^(٣).

إذن تناسخ الأرواح عند جبران عقيدة راسخة في وجدانه وعقله، عاش لها ومات عليها، ويخال له أنه سيبيع عليها، لذا يقول وفي رسالة إلى مي زيادة: «أقول لك يا مي، ولا أقول لسواك، إنني إذا انصرفت قبل تهجئة كلمتي ولفظها فإنني سأعود لأقول الكلمة التي تتمايل الآن كالضباب في سكتة روحى»^(٤).

وتمثل قصة «رماد الأجيال والنار الخالدة» انعكاساً لهذه العقيدة التناسخية، وترجع أهميتها في أنها أولى كتاباته الأدبية التي عرضت خطوات إيمانه بهذه العقيدة، فقد كتب هذه القصة في ١٩٠٦ قبل أن يسافر إلى باريس، ومن ثم إلى نيويورك حيث يفترض أنه طور ثقافته بالتردد على الحلقات الأدبية وصقل معارفه بالمطالعة، «الأمر الذي يعني أنه كان يحتزن في نفسه رؤية تناسخية طفولية الطابع، شاعرية الملمس، استمدتها من عيشه اليومي، فنفذت إلى عقله حيناً باطنياً يلزمه مدى عمره»^(٥).

تبدأ أحداث القصة في مدينة الشمس بعلبك في خريف ١١٦ قبل الميلاد، عندما سكن الليل ورقدت الحياة وأطفئت سُرُج المنازل المنتشرة حول الهياكل، في تلك الساعة

(١) المجنون: جبران خليل جبران، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبيستاني، القاهرة، ص ٥.

(٢) العواصف: جبران خليل جبران، دار العرب للبيستاني، القاهرة، ص ١٤١.

(٣) السابق: جبران خليل جبران، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبيستاني، القاهرة، ص ٦.

(٤) جبران الفيلسوف: غسان خالد: ص ٢١٨.

(٥) جبران الفيلسوف: غسان خالد، ص ٢٠٦.

المملوءة بسحر الهدوء جاء ناثان ابن الكاهن حيرام ودخل هيكل عشتروت والدموع تهطل من عينيه، ثم ركع أمام المذبح، ورفع يديه وأخذ يتضرع:

«من هذه الأعماق أصرخ إليك يا عشتروت المقدسة، من وراء ظلمة هذا الليل أستجير بحنانك، فاسمعي أنا عبدك ناثان ابن الكاهن حيرام الذى وقف عمره على خدمة مذبحك: قد أحببت صبية من بين الصبايا واتخذتها رفيقة فحسدتنا عرائس الجان ونفثن فى جسدها اللطيف لهاث علة غريبة، ثم بعثن رسول المنايا ليقودها إلى مغاورهن السحرية»^(١).

لم تستجب عشتروت إلى توسلات ناثان ولم تلقِ بالا لتضرعاته، إلا أن عروسه وهى تلفظ أنفاسه الأخيرة تحاول عبثاً أن تخفف عنه وطأ الصدمة وألم الفراق، فتخاطبه قائلة:

«أنا راحلة يا حبيبي إلى مسارح الأرواح، وسوف أعود إلى هذا العالم لأن عشتروت العظيمة تُرجع إلى هذه الحياة أرواح المحبين الذين ذهبوا إلى الأبدية قبل أن يتمتعوا بملذات الحب وغبطة الشبية، سوف نلتقى يا ناثان ونشرب معا ندى الصباح من كتوس النرجس ونفرح مع عصافير الحقل بأشعة الشمس، إلى اللقاء يا حبيبي»^(٢).

لم يُطبق ناثان فراقها فيخرج هائماً فى البرية على وجهه، تائها مع أسراب الغزلان، وتمر الأجيال، وتتعاقب القرون، وفى ربيع ١٨٩٠ لمجىء المسيح (عليه السلام) يأتى على الحسينى ويقف فى منتصف الليل على خرائب الهيكل وينظر إلى أطلال المذبح، فى هذه اللحظة شعر بأن جوهر نفسه لم يكن غير شطر من شعلة متقدة فصلت عن ذاته قُبيل انقضاء الدهر، «شعر بحفيف أجنحة لطيفة ترفرف بين أضلعه الملتهبة وحول لفائف دماغه المنحلة، شعر بالحب القوى العظيم يشمل قلبه ويمتلك أنفاسه، ذلك الحب الذى يبيح مكنونات النفس للنفس»^(٣).

(١) عرائس المروج: قصة رماد الأجيال ونار الخلود، ص ٣٦.

(٢) السابق: ص ٣٩.

(٣) السابق: ص ٤٧.

ما هذا الحب؟ ومن أين أتى؟ وماذا يريد من فتى رابض مع قطيعه بين تلك الهياكل
الرميمة؟ ما هذا الحب؟ ومن أين أتى؟ وماذا يريد من على المشغول عن العالم بأغنامه
وشبابته؟

ظل على الحسينى حتى بزوغ الفجر وهو يسأل نفسه هذه الأسئلة باحثاً عن إجابة
عنها، وفي الصباح وهو يرمى أغنامه، بلغ الجدول فجلس على ضفته تحت أغصان
الصفصاف، ولم تمر برهة حتى شعر بتسارع نبضات قلبه، وتضاعفت اهتزازات روحه،
تلّفت حوله فرأى صبية تحمل جرة، تتقدم على مهل نحو الغدير، «ولما بلغت حافة
الجدول وانحنى لتملأ جرتها التفتت نحو الحافة المقابلة فالتقت عينها بعيني على
فشهقت ورمت بالجرة ثم تراجعت قليلاً إلى الوراء وشخصت به شخصاً ضائع وجد
من يعرفه»^(١).

مرت دقيقة وعيناهما قد تعانقت، وأذاها قد صغت لأغنام غريبة أعادت إلى
خاطريهما صدى تذكارات مبهمه بين تلك الأشجار وفوق هذا الجدول، تفرّس كل
منهما الآخر حتى إذا تم التفاهم والتكامل عبر على الجدول مجذوباً بقوة خفية، واقترب
من الصبية فعانقها فلم تُبدِ حراكاً بين ذراعيه، ثم مشيا بين أشجار الصفصاف على
ضفاف الغدير، حتى جلسا في ظل صخرة، فقالت الصبية وفي صوتها طلاوة ندية،
وحلاوة جلية: «قد أعادت عشرتي روحينا إلى هذه الحياة كيلا نُحرَم ملذات الحب،
ومجد الشبية يا حبيبى!»^(٢).

النقد والتحليل:

لسنا في حاجة إلى التأكيد على علاقة جبران بالأدب الأمريكى؛ فقد هاجر جبران
إلى أمريكا «وتمكن من إتقان اللغة الإنجليزية خلال عامين وأخذ يقرأ فيها القصص
والروايات»^(٣)، ونستبعد ألا يكون جبران قد قرأ قصص «بو» ضمن ما قرأ من القصص

(١) السابق: ص ٥٣.

(٢) السابق: ص ٥٥.

(٣) ثلاثة رواد من المهجر: نادرة جميل السراج، ص ٨.

والروايات، فقد كان جبران قريب عهد ببو المتوفى ١٨٤٩، بينما جبران المتوفى ١٩٣١ «رحل إلى الولايات المتحدة سنة ١٨٩٥ مع بعض أقاربه، فقطن بوسطن»^(١).

ونستنتج من هذا أن جبران قد اطلع على قصص «بو» واستهوته لتوافقها مع عقيدته الراسخة في التناسخ، فجاءت أولى محاولاته القصصية تعالج هذه العقيدة وتعرضها في إطار السرد القصصى على النحو الذى قام به «بو» في قصته ليجيا، فالقستان تعالجان فكرة تناسخ الأرواح، وإن كان دافعهما مختلفا، «بو» تحركه عاطفة جامحة للاتصال الروحى مع زوجته التى غيَّبها الثرى، وجبران تحركه فلسفة عقدية نحو الإنسان والكون.

من الملاحظ أن القصتين قامتتا على فكرة الحبيب والمحبوبة، وبمعنى أدق الزوج والزوجة، فالراوى/ بو زوج ليجيا، ناثان/ جبران زوج الصبية، وهنا نلاحظ أيضا أن «بو» استخدم تقنية الراوى المشارك، وهذا النمط من الراوى يقوم بدورين الراوى والشخصية فى آن، «لذلك يشكل المنظور من الرؤية، أى أن الراوى والشخصية متساويان فى العلم بكل عناصر المبنى القصصى»^(٢)، أما جبران فقد استخدم تقنية الراوى الغائب «وهو راوٍ تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف لأنه يعلم أكثر مما تعلمه أية شخصية من شخصيات عالم المتخيّل السردى»^(٣).

وقد يبرر توظيف «بو» لتقنية الراوى المشارك اتخاذه من تناسخ الأرواح وسيلة لإدراك بُغيته، فليس ثمة فارق زمنى يذكر بين عودة روح المحبوبة وبين انتقالها لعالم الأثير، ويبرر توظيف جبران لتقنية الراوى الغائب رؤيته الفلسفية لتناسخ الأرواح، وموقفه من إمكانية تكرارها عبر الأزمان المتعاقبة، والأجيال الغابرة.

وهو ما يبرر أيضا الاختلاف فى توظيف الزمن عند كليهما، فالزمن عند «بو» متصل وقصير إلى حد ما، بالنسبة إلى الزمن عند جبران، فالزمن عند «بو» يشمل سنوات وإن

(١) الأعلام: خير الدين الزركلى، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢، ج ٢، ص ١١٠.

(٢) طه وادى: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ١٩٠.

(٣) الصفحة نفسها.

كانت طويلة في وجهة نظره، «لا أقدر أن أتذكر كيف ومتى التقيت بالليدي ليجيا للمرة الأولى، ولا أين تم ذلك اللقاء، سنوات طويلة مضت منذ ذلك الحين»^(١)، لكن الأحداث تجري في نسق متصل ومتعاقب، لا يقطعه أى فاصل زمني.

أما الزمن الجبراني فهو زمن طويل يشمل قرونًا، وإن تميز عن زمن «بو» بأنه محدد فهو يبدأ في خريف ١١٦ ق.م. وينتهي في ربيع سنة ١٨٩٠ لمجيء يسوع الناصري، وهنا يلجأ الراوي/ جبران للحذف فيتمكن من الإبانة والإشارة للزمن الواقعي والزمن النفسي في آن، «فقد اختصر الراوي الزمن وأبرز الأحداث التي رآها مهمة وأسقط الأحداث التي ابتعدت عن هدفه»^(٢)، وبهذا يكون قد عالج ثنائية زمن الحدث وزمن القص.

تأنيب الضمير بين بو وظاهر لاشين :

عالم «بو» القصصي حافل بالموضوعات التي تتناول خفايا النفس البشرية وخباياها، وخاصة في حالات ضعفها ومرضها وشذوذها، فيسيطر الفزع والرعب والخوف على أشخاصه، «وهو عالم تستعر فيه روح الانتقام، ويؤرقه وخز الضمير، ويتفاقم فيه المرض، مرض الجسد والروح والعقل، ويجوس شبح الموت»^(٣)، في جو من القتامة والغموض، يخيم عليه الظلام والغيوم الملبدة، تنزل فيه الأشباح والأرواح.

يمتلك «بو» قوة من التعبير عن النفس من خلال أكثر الأشكال بشاعة وإثارة للخوف والذعر، التي تقود لا محالة إلى الجنون أو الموت، حيث «يتم توصيل حالات الذعر والفزع والرغبة والخوف - على نحو واضح - من خلال تلك القصص التي

(1) Ligeia: Works of Edgar Allan Poe: Vol. 1 P 182.

I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed.

(٢) الراوي وتقنيات القص الفني: عزة عبد اللطيف عامر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ٢١٠.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٦٥.

تجسد خبرة الخوف كحالة مستمرة متواصلة لا تتقطع^(١)، نتيجة للتوتر أو التزامن في الحدوث بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف.

وتتولد منها انفعالات متناقضة وجدانيا، ترتبط بالألم واللذة، ويمتزج فيها الرعب والمتعة، ويتجلى فيها انقباض الروح وانبساطها، نتيجة الانغماس في تأمل النفس واستبطان الذات، «بهذه العبقرية التي لا مثيل لها وهذا المزاج الفريد الذي أتاح له أن يصور بطريقة، فائقة، أسرة، مرعبة - كل ما هو غريب واستثنائي في نظام الحياة والفكر»^(٢).

وغالبا ما تقر شخصياته بجريرتها وتعترف بما اكتسبت يداها، بالرغم من براعة الأداء وإتقان الجريمة، ويبدو أن الهاجس الذي يدفع شخصيات «بو» للاعتراف بجريمتها والإفصاح عما اقترفت هو رغبته في تكفير عن ذنبها، فقد تعاني تأنيب الضمير، وعذابات، وتقع تحت ضغط الندم، مما يؤدي بها - في غالب الأحيان - إلى الانتحار أو الجنون.

وهذه حالة مرضية تتجلى في كثير من قصص «بو»، ويصطلح عليها في علم النفس والطب النفسي بمصطلح «الندم أو وخز الضمير Remorse وهو حال من الألم النفسى الشديد أو اللوعة، يسببها إحساس بالذنب الذى قد يكون له أساس واقعى أو تخيلى»^(٣)، وجُل قصص «بو» تدور في فلك هذا الألم النفسى وهذا التخيل المرضى. ومن أفضل أعمال «بو» القصصية التي صور فيها الهواجس والخواطر بكل ما تحمله من انفعالات متضاربة ومشاعر متلاطمة، قصة «القلب الواشى The Tell-Heart» وهي تحكى قصة رجل لا يرضى أن يوصف بأنه مجنون، وإن أقر بأنه عصبى جدا، وأن المرض جعله مرهف السمع، فيسمع ما لا يسمعه الآخرون.

(١) الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠١٢، ص ٩٩.

(٢) مقدمة بودلير: القط الأسود وقصص أخرى، خالدة سعيد ص ٨.

(٣) معجم علم النفس والطب النفسى: جابر عبد الحميد جابر، علاء الدين كفاي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥ م، ج ٧، ص ٣٢٤٤.

فجأة يقرر أن يتخلص من شيخ مسن لأن عينه تشبه عين العقاب، إذ لم يكن ثمة شيء يغيظه من الشيخ سوى عينه «كانت مفتوحة، مفتوحة جدا، دخلت مذعورا حالما لمحتها، رأيتها بوضوح كامل - زرقاء كامدة تغطي بغطاء شنيع جمد اللب في عظامي»^(١) وعندئذ وفي هذه اللحظة يلتقيه على الأرض ويرمى فوقه السرير بكل أثقاله وأوزاره، ثم يتسم مبتهجا لأنه أتم مهمته بسرعة، وأخفى الجثة بمهارة تحت أرضية الغرفة.

ولما جاءت الشرطة استجابة لبلاغ أحد الجيران الذي سمع صرخة أثارت الشك عنده؛ قابلهم بكل هدوء وثقة وذكر لهم أن الشيخ مسافر، ودعاهم لتفتيش البيت، وبعد أن فرغوا وهموا بالرحيل دعاهم للجلوس والاستراحة، ولم يختر غير الغرفة التي وقعت فيها الجريمة «وفي نشوة اطمئنان، جلبت كراسي إلى الغرفة، ورجوتهم أن يرتاحوا من تعبهم، بينما وضعت كرسيَّ أنا، بجنون الانتصار الكامل، فوق المكان ذاته حيث أخفيت جثة القتيل»^(٢)، لكنه ما يلبث إلا ويخال له أن قلب الميت الذي مزق جثته أوصالا يدق وينبض، فيحدث الضباط بصوت مرتفع حتى لا يسمعوا هذه الدقات، وتزداد دقات قلب الميت وترتفع مع ارتفاع صوته، فلم يحتمل ويصرخ في الضباط: «كفى تظاهرا بالجهل أيها الأوغاد إنني أعترف بما فعلت اخلعوا الألواح! هنا - هنا: - إنها نبضات قلبه الفظيع!»^(٣).

(1) The Tell-Tale: The Works of Edgar Allan Poe: Vol.1, P 55.

One of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold.

(2) Ibid: P. 60.

In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them here to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim.

(3) Ibid: P 61.

Villains! « I shrieked, « dissemble no more! I admit the deed! —tear up the planks! — here, here! —it is the beating of his hideous heart!

ترجمة طاهر البربري، القلب الواشي، مجلة نزوى، العدد التاسع، عمان، ٢٠٠٩/٦/٢٠م.

فقد رُسمت القصة في جو حافل بالإثارة والتشويق، والدقة في التصوير للمشاعر الداخلية للقاتل، في أشد حالاتها اضطراباً؛ منذ أن فكر في قتل الشيخ المسن بلا جريمة سوى اشمئزازه من عينه إلى أن انهارت أعصابه وأقر بما اقترف.

ولا يفوتني هنا أن ألفت الانتباه إلى أن جميع أعمال «بو» الإجرامية تنتهي بالقصاص من المجرم، سواء أكان هذا بسبب اعترافه أم بسبب القدر، ولكن النتيجة في النهاية واحدة أن المجرم ينال عقابه، وهو بهذا يحقق الوظيفة الأساسية للفن وللقصة خاصة، «وهي تحقيق قدر من المتعة الفنية عن طريق اكتشاف المجهول في حياة الآخر، الذي هو في الوقت نفسه أنا القارئ المتذوق، الذي يشترك دوماً إلى التعرف على لحظات القلق ومواقف التحدى التي يتعرض لها بعض البشر، وكيف يتصرفون عندما يصادفون أزمة إنسانية لا يستطيعون التصدي لها، ومواجهة قوى الشر (الضد) التي تحركها»^(١).

والملاحظ في جميع أعماله القصصية والشعرية أن جميعها تنأى من تصوير اللذات الحسية، أو الرغبات الشهوانية، فهو إن صور الجمال صوره جمالاً ملائكياً، طاهراً لا تدنسه شهوة أو نزوة، بل على العكس يسمو هذا الجمال إلى تطهير الروح والنفس إلى عالم الخلود والأبدية، وإن وصف امرأة وصفها وصفاً معنوياً يرقى بسلوكها وشخصها. ومن المدهش أن «بو» هو الداعى إلى نظرية الفن للفن، وعزل الفن عن الدرس الأخلاقي والتعاليم الدينية، فهل «بو» يعارض ما يدعو إليه؟

لا أظن ذلك فبو يدعو إلى أن يكون الفن والأدب معبراً عن الرسالة التي يحملها المبدع وأن تكون غايته تحقيق المتعة الفنية، وألا يكون الفن والأدب بوقاً لمعلمي الأخلاق أو رجال الدين، فالفن يحمل قيمه ورسالته النابعة من داخله وليس قيماً فوقية. من القصص القليلة في الأدب العربي الحديث التي حاولت تصوير المشكلات النفسية وحالاتها المرضية، واتخاذ الأدب وسيلة للحديث عن الانفعالات المضطربة في الوجدان والعقل، قصة «الشبح المائل في المرأة»^(٢) للقاص محمود طاهر لاشين.

(١) القصة ديوان العرب: طه وادى، ص ١٥٥ - ١٦٥.
(٢) نشرت ١٩٢٨ ضمن مجموعة «يجب أن وقصص أخرى».

وطاهر لاشين رائد من رواد القصة الأوائل^(١) الذين ارتقوا بالقصة إلى مصاف القصة الفنية؛ «فإن نشأة القصة القصيرة في مصر قد بلغت قممتها عند طاهر لاشين»^(٢).

يغلب على قصص لاشين طابع القصة الواقعية الممزوجة بالرومانسية، «ومن الصعب أن نقول عن عمل قصصى إنه واقعى مائة في المائة أو رومانسى تماما، وكل ما نستطيعه هو أن نصنفه إلى واقعى أو رومانسى حسب اللون الغالب عليه»^(٣)، غير أن «الشبح المائل في المرأة» قصة تغرد منفردة خارج السرب، فهي محاولة للقصة النفسية التى تعالج نمطاً غير مألوف في الأدب العربى الحديث بصفة عامة وفي عصر لاشين بصفة خاصة.

فقد كانت القصة العربية الحديثة تتأرجح بين النزعة الرومانسية والنزعة الواقعية إلى أن طغت النزعة الواقعية على أنماط القصة، ولم تظهر أى محاولات تذكر للقصة الرمزية، فضلا عن أنماط القصة السيكلوجية التى تُعنى بالتحليل النفسى للشخصيات، وصياغة حلجاتهم الذاتية، وأحاسيسهم الداخلية.

على غرار «بو» تبدأ القصة في رسم جو الوحدة والغموض والتفرد، فالبطل كما يحكى عن نفسه طالب أنهى الثانوية، فجاء القاهرة ليتم دراسته ولم تعجبه العيشة مع أصدقائه لما فيها من بوهيمية وتعارض المنازع «فانسحب وصممتُ على أن أعيش لوحدى»^(٤)، فاستأجر منزلا، من المنازل القديمة ذات البوابات الضخمة.

ومما يزيد الأمر غموضا وغرابة أن الطالب يثير فضوله جار له كان يسكن أمامه، فراح يسأل نفسه: «من ذا يكون؟ وأي حياة يحيا؟ وأسئلة شتى تقفز إلى رأسى، وراح

(١) محمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٤) مهندس وأحد الأعضاء البارزين في المدرسة الحديثة للقصة والتي كان أعضاؤها جميعا من الهواة لا من المحترفين، وكانوا ينادون بتجديد أنماط الأدب العربى وقوالبه، والاهتمام بالفن القصصى والانتقال به من المذهب الرومانسى إلى المذهب الواقعى. (انظر: القصص محمود طاهر لاشين - حياته وفنه: ص ٢١).

(٢) القصة القصيرة في مصر: عباس خضر، ص ٢٦٢.

(٣) القصص محمود طاهر لاشين - حياته وفنه: إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م، ص ٩١.

(٤) يحكى أن: قصة الشبح المائل في المرأة، ص ٤٨.

الفضول يستفحل عندي يوما بعد يوم حتى لم أتمالك أن شرعت أترقب وأسمع من نافذة لي تواجه نافذة له»^(١)، وبدأ يراه كأنه شيخ، وأخذت نفسه تذهب كل مذهب.

وشاءت الأقدار أن يلتقى على درجات السلم بجاره الشيخ، فيراه طويل القامة، كَثَّ اللحية، يرتدى نظارة سوداء، وبدلاً من أن يتوقف فضوله عن الاسترسال، طففت الشكوك والظنون تستولى على كيانه، فصيرت تحية الرجل له أقرب إلى السب منها إلى التحية.

ولأنه شديد الاعتزاز بنفسه والاعتداد بها، قرر أن يلتقيه ثانية ليريه أنه ليس تافها كما يظن، وبالفعل يعتمد لقاء الرجل، «وعلى الرغم من حقارة المكان والجو الغامض الذى يشمله، وعلى الرغم من سوء الظن الكامن في نفسى بهذا الرجل لم أشعر بالرغبة الشديدة في أن أدخل عليه عرينه لأرى للمرة الأخيرة أى مخلوق هو، واستقر رأى على تنفيذ رغبتي»^(٢).

ولكن ما إن قابله حتى ضاعت الكلمات من فيه، ولم يجد بداً إلا أن يحكى له قصة فيلم شاهده في السينما، يحكى قصة شاب يعمل سكرتيراً عند صاحب معمل كحول فيعجب بزوجة سيده فيقرر التخلص منه ليتزوج منها، وتتم المؤامرة، وتثق فيه الزوجة وتجعله مديراً لأعمالها، وفي إحدى الليالي وهو يحدث سيدته عن هيامه بها كاشفاً بسرّه، فانقلب رضاها سخطاً، وثقتها ريبة فطرده من العمل.

تملكه اليأس من تحقيق حبه، وطاردته ذكرى جريرته، فكان كلما نظر إلى المرأة يشاهد صورة الزوج القتل بدلاً من صورته، مما حداه أن يخرج مسدسه ويطلقه على الشيخ المائل في المرأة ولما لم يتحطم سوى زجاج المرأة جُنَّ الشاب جنونا مطبقاً.

استرعت القصة انتباه الرجل على خلاف ما ظن الطالب، ومنذ هذه اللحظة بدأ الرجل الغامض يطارد الطالب ويترصد به، ويتساءل عن مغزى الفيلم هل هو عذاب الضمير؟! حتى «جاءت ليلة الفزع الأكبر، وأذكر أنها كانت ليلة جمعة، وكنت عائداً من

(١) السابق: ص ٤٩.

(٢) السابق: ص ٥٢.

حفلة غناء والساعة الثانية بعد منتصف الليل أو تزيد»^(١)، فوجد الرجل على السلم في حالة غيبوبة من السكر.

دخل الطالب غرفته، وفرائضه ترتعد خوفاً، بعدما مر بخاطره أن قصته التي حكاها له هي التي فعلت فيه ما فعلت من خيال، تتجمد أوصال الطالب عندما يسمع نقرات على بابه «كأنها وقعت على مجمع الأعصاب فسرى في كياني مثل مس الكهرباء، وبردت أطرافى، واستحال النقر طرقة عنيفا»^(٢)، فظل خلف الباب واقفاً واجماً، لا يحرك ساكناً، بقى على هذه الحالة وقتاً غير معلوم، ولم يَفْقُ منه إلا على سماع حطام زجاج، أعقبته صرخة مدوية، فاستيقظ الجيران جميعهم، فوجدوا الرجل قد حطم مرآته، وقذف بنفسه من المرأة.

النقد والتحليل:

أجواء «بو» ترخى بظلالها على القصة من العنوان إلى النهاية، فالعنوان غير مألوف في القصة العربية الحديثة، فغالب القصص العربية الحديثة تستمد عنوانها من الواقع أو قضاياها الاجتماعية والسياسية، وفي بعض الأحيان تستمد من التراث.

أما أن يكون العنوان يوحى برؤية الأشباح والأرواح في المرايا، فهذا أمر مستغرب في القصة العربية الحديثة ولا شك في أن محمود طاهر لاشين استوحاه من الأدب الغربى «فجوها يشبه جو القصص الغربية»^(٣) على حسب رؤية عباس خضر، وهى رؤية صائبة لا تحتاج إلى مزيد استدلال، إلا أنه يرى أن المنزل وعُرفه وسكانه يشبه جو قصة "المساكين" للكاتب الروسى مكسيم جوركى Maxim Gorky، وإن كنا نرى أن القصة في بنائها الفنى وبنيتها السردية مستوحاة من عالم «بو» القصصى.

من حيث اتصال طاهر لاشين بالأدب الإنجليزى فهذا أمر مفروغ منه، ذكره يحى حقى صراحة في فجر القصة المصرية عند الحديث عن دوره البارز في نضج القصة

(١) السابق: ص ٥٨.

(٢) السابق: ص ٥٩.

(٣) القصة القصيرة في مصر: ص ٢٦١.

المصرية حتى أصبحت بين يديه عملاً فنياً متكامل العناصر، حسن الاتزان متضمنة لهذا الإحساس الغريزي بروح الفن القصصى ونبضه ومزاجه، الذى «لا يتوافر إلا لمن شرب من منهل الغرب، ولذلك فإن بعض قصصه تقبل المقارنة بينها وبين كثير من روائع القصص القصيرة فى الآداب الأوروبية»^(١).

ولا ننسى أن طاهر لاشين أحد أعضاء المدرسة الحديثة فى القصة والتى «كانت على مائدتهم تتردد أيضاً أسماء جوته، وأوسكار وايلد، وإدجار آلان بو، وبول فيرلين، ورامبو، وبودلير»^(٢)، من رواد القصة والشعر فى الآداب العالمية.

وقد هام طاهر لاشين منذ نعومة أظافره بالاطلاع على الآداب العالمية، فقرأ الإلياذة والأدب الإنجليزى والفرنسى، وكذلك الروسى، «وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقاً منزوعة من مجلة «ستراند» اللندنية فيقرأ قصصها حتى فى الترام»^(٣)، ولا أظن أن شخصية بهذا النهم فى القراءة لا تطلع على قصص «بو» رائد القصة القصيرة.

نعود إلى المسارات التى التقت فيها قصة «الشبح المائل فى المرأة» مع عالم «بو» القصصى، أول هذه المسارات الاهتمام بتصوير الصراع الداخلى للشخصية، عن طريق حديثها عن نفسها، وهذا ما يفسر استخدام طاهر لاشين لتقنية الراوى الداخلى، لأنه أعلم بما يجول فى نفسه ويتلجج فى صدره، مما يعطى مصداقية لهذا الصراع الداخلى.

ومن صور هذا الصراع الداخلى حديث البطل / الطالب عن موقفه من الرجل عندما قابله لأول مرة على درجات السلم، يقول: «كان يجب أن أرتاح إلى الفوز الذى ساقه القدر، ولكن ضيقاً أخذ يتمشى فى فؤادى إذ شعرت بروح الإهانة فيما كان من الرجل».

فهو هنا يقع فريسة للصراع بين الإحساس بالفوز بأنه عرف هذا الشبح وجاءه القدر بما كان يتمنى، وبين هذا الشعور الذى تسرب إلى فؤاده وصور له أن تصرف

(١) فجر القصة المصرية: ص ٨١.

(٢) السابق: ص ٧٩.

(٣) السابق: ص ٨٢.

الرجل هو محض إهانة، ثم أخذ يسترسل في تبرير هذا الإحساس ويفسر الأحداث على الوجهة التي تؤيد هذا الظن.

والمسار الثانى الذى يلتقى فيه الشبح المائل فى المرأة مع «بو» الاعتزاز بالنفس والأنا العالية، وهى نبرة كثيراً ما تتردد فى قصص «بو»، فهو غالباً - إن لم نقل دائماً - مثقف ذو اطلاع واسع على الفنون والآداب السابقة، محب للعلم والعلوم.

نجد هذه الصورة عند الطالب الذى فسّر انزعاجه من معاملة الرجل واعترف أن هواجسه صبيانية إلا أنه قال: «ولكنها ضايقتنى آنثى وأرقتنى، إذ كنت فى ذلك الوقت شديد الاعتزاز بنفسى والاعتداد بها لوفرة ما كنت أقرأ من البحوث الفلسفية ومن سيرّ العظماء، وكانت حادثة سننى تغرينى أبداً بأننى على اتصال روحى بهم بل على مقربة منهم».

وفى العبارة الأخيرة إشارة لفكرة تناسخ الأرواح التى تناولناها - سابقاً - فهو متصل روحياً مع العظماء من الفلاسفة والمفكرين والعلماء.

ومن مسارات التلاقى جو الرعب والخوف الذى سيطر على القصة منذ بداياتها، فالسكن من الطراز القديم ذو بوابة ضخمة، وعندما يراقب الطالب يراه كشبح، ثم بعدما يلتقى به يبدأ فى الخوف والذعر من أفعاله وأقواله، ويجسد لنا طاهر لاشين هذا الفزع والرعب تجسيدا معبرا فى أكثر من موضع، ومما زاد الإحساس بالفزع والرعب توظيف الجنون والخبيل وهى تيمة رئيسة فى قصص «بو».

نستخلص مما سبق أن الموضوع والأفكار والأجواء تتسق مع مواضيع وأفكار «بو»، حتى إن لغة طاهر لاشين وأسلوبه يقتربان فى هذه القصة من أسلوب «بو» ولغته، فهى لغة حيوية نابضة تثير المشاعر الدفينة، وتحرك الهواجس والخواطر فى حركة تصاعدية تدريجية حتى تصل إلى الذروة، فيتوحد القارئ والنص.

ولقد تميز لاشين بأنه جعل القصة ذات طابع مصرى أصيل، فلم يصف لنا ديراً من الأديرة أو قصراً من القصور، بل بيتاً عادياً من بيوت الأحياء الشعبية بالقاهرة على

الطراز القديم، وتحاشى أى وصف لمكان أو لشخصية لا تتماشى ملامحها مع الملامح المصرية، وتجنب - أيضا - أى سرد يتباين مع الهوية الثقافية أو القيم الأصيلة.

السخرية والانتقام بين بو ويحيى حقى:

من نافلة القول أن نتحدث عن اتصال يحيى حقى بالثقافة الغربية، فقد كفانا مئونة هذا الأمر، وحدثنا في فجر القصة المصرية عن المدرسة الحديثة واتصالها بالآداب الغربية، كما كفانا مئونة الاستدلال وسرد الشواهد على اتصاله بالآداب الأمريكى وقراءة قصص «بو»، فقد كتب «السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود» متأثرا «ببو»، وصرح بهذا في استهلاله بها نصه: «بعد قراءة إدجار آلان بو»^(١).

ولنحاول أن نرصد مردود هذه القراءة على الرجل ذى الوجه الأسود، تلك القصة التى تُعد من أوائل القصص التى تأثرت «ببو»، ومن أوائل القصص التى تتناول قضية ذات أبعاد نفسية مرضية، وهذا هو الحافز الرئيس لأن يهجر حقى الواقعية التى هو رائد من روادها فى الأدب العربى الحديث، وينحو نحو ما يسميه بالقصة الخيالية، يقول حقى:

«يشعر الكاتب بأسرار غريبة تهبط إلى نفسه وتملك عليه زمامها، وإذا انفتح أمامه فجأة باب عالم آخر مجهول فدخله لتجوب نفسه هناك أنواعا مختلفة من المشاعر والإحساسات، فإنه لن يجد فى المذهب الواقعى بغيته إذا أحب أن يعبر عما شعر به؛ لأن هذا النوع من التأليف محدود بالأوساط والتقاليد والعادات، والغرض أنه ارتفع فوق هذا كله، إنما يجد الحرية التى تنعمت بها نفسه فى القصة الخيالية، حيث لا يقيد سوى أوضاع اللغة ومعلومات البشر العامة»^(٢).

وهذه المقدمة التى استفتح بها حقى قصته التجريبية وذكر فيها دوافعه لانتهاجها، تؤكد ما ذهبنا إليه وهو أن القصة السيكلوجية، والتى تناقش القضايا النفسية

(١) عبد التواب أفندى: يحيى حقى، نهضة مصر، الطبعة الأولى، يوليو ٢٠٠٨، ص ٢٩.

(٢) السابق: ص ٢٩.

والحالات المرضية لم يأبه لها أحد من رواد القصة، وذلك لأنها تخالف الذوق العام آنئذ، ذلك الذوق الذى كان يميل إلى النزعة الرومانسية، وجاهد حتى ومدرسته الحديثة لولوج الواقعية، نظراً لأنها ترفع الواقع بما له وعليه، مما يترتب عليه أن يكون الأدب تعبيراً صادقاً عن المجتمع وقضاياها، والفنان وهمومه.

وكأن فى مقدمة حتى لهذه القصة - وهى بالمناسبة ليست مقدمة منفصلة عن القصة، بل جزءاً أصيلاً لا ينفصل عنها - يعتذر لجمهوره قرائه من تناوله لموضوع من الموضوعات السيكولوجية، وكأنه يسعى لتبرير موقفه، وتمريره.

ونستنتج من المقدمة استلهاً «حتى» موضوع القصة من «بو» - كما صرح - فهى تتحدث عن أسرار غريبة تهبط على نفسه وتفتح له عالماً آخر مجهولاً، هذا العالم الذى تميز «بو» فى الكتابة عنه والحديث عن مفرداته جملة وتفصيلاً.

يحدثنا حتى بتقنية الراوى الداخلى التى تتواءم مع هذا النمط من القصص الذى يتحدث عن خلجات النفس واضطراباتهما، وتلك العقد النفسية التى تستعصى على التفسير من منظور خارجى، وعقدة البطل - كما يصورها حتى هنا - هى السخرية من قزامة ونحافته، تلك العقدة التى جعلته يستهوى الوحدة والعزلة التى نمت بدورها فيه الكراهة والنقمة على الآخرين.

«وبابتداء شبابى شعرت بالمأساة التى أنا لابد ملاقيها، ذلك أن أبى ضاق ذرعاً بوحدة وعطلى فأخذ يدفعنى دفعا بكلتا يديه لأن أخرج إلى الحياة، أن أقوم بعمل ما، وهل كان ينتظر منى وأنا ذلك القزم أن أنجح فى عمل من الأعمال! ومما كرهنى فى أى عمل أن أخلاقى كانت حادة ممتلئة بالضغينة والكراهية لكل شخص أعرفه، بل لكل الناس، لأننى لم أفهم لآن سر ميزتهم على! هذه الميزة التى يفاخرونى بها كأنهم اكتسبوها بفضلهم وخسرتها بشقاوتى بها، وأخذت أنظر للجميع نظرة احتقار وكره، لا يلبث أى حوار صغير بينى وبين شخص آخر أن يبعث فى الضيق والضجر، لا أستطيع الاستماع لمراء تعود الناس أن يحتمله بعضهم من بعض فوليت وجهى إلى غرفتى مرة أخرى، واتخذتها مقراً لا أخرج منه»^(١).

(١) السابق: ص ٣٩.

ومن ناحية أخرى يصف لنا حتى مشاعر الرعب في البيت الذي يقطنه، فهو من أقدم البيوت، له بوابات مظلمة وممرات طويلة ومظلمة أيضا، معبّدة بالرطوبة والبرودة، له سلم ضيق حرج لا تسمع فيه حسيسا ولا همسا «ما أكبر الرعب الذي كان يبعثه في هذا السلم المظلم! وكم من أشباح خفيفة ذات أعين براقّة تبدولي في كل زاوية من زواياه وركن من أركانه! وكان الخوف يلجم لساني كلما مررت به، فلا أنطق بكلمة واحدة وأسرع حتى أكاد أعثر في الأرض»^(١).

ولا يفوت حتى أن يصف لنا تجربته المنامية مع الموت الذي تمثل له في صورة رجل ذي وجه أسود قذف به من أعلى جبل من أتون من النيران: «لم ألاحظ إلا والرجل يميل على، أن وجهه أسود، على أتم ما تنقله الكلمة من معاني الظلمة والحلكة، وجهه فقط هو الأسود، أما رقبته وباقي جسمه فكأى إنسان آخر! مديده إلى قائلا وابتسامة حلوة تعلقو شفتيه: انهض - إنه الموت يناديك، وأنت لا تموت»^(٢).

وأخيرا يختزل كراهيته ونقمته وسخطه وعقده وأحلامه وكل ما فيه من معاني مضطربة في شخص ابن السرى الذي سخر منه وضحك من قزامته، فقرر الانتقام منه شر انتقام، فتوجه له يوم عرسه وهو يحمل مشرطاً سرقة من المستشفى الذي كان ينازع فيه الروح، فتقدم سريعا وهو يلهث فوجده في لباس العرس، تعلقوه ابتسامته المعهودة، «ولست أدرى هل كان وجهي مخيفا إلى درجة أنه عندما رأي قفز من مكانه ووقف أمامي، وتذكرت سخريته بي واشتعلت في عاطفة الكراهية لأقصى حدودها، وفي هذه اللحظة تيقنت أنه هو الرجل ذو الوجه الأسود الذي قذف بي من العلو إلى النار»^(٣).

بعد هذه الأحاسيس الملتهبة، والمشاعر الساخطة، يصيح فيه: إنني أكرهك، ثم يصفعه بيده، فيسيل الدم على وجه العريس، وبعد أن حقق القزم رغبته في الانتقام يهزأ به قائلا: إن لك مائة وجه، إنني أكرهك، فيلتحم معه العريس، وتنتهي القصة دون إخبارنا عن الخاسر والرابح، وكأن الحياة صراع أزلي.

(١) السابق: ص ٣٠.

(٢) السابق: ص ٣٧.

(٣) السابق: ص ٤٧.

النقد والتحليل:

صدق حقي في قوله في استهلال القصة إنها بعد قراءة «بو»، فقصة حقي تجمع في ثناياها «بو» شخصه وفكره وقصصه، فهي تجمع صوراً عديدة في آن واحد، أولها: فكرة الانتقام من الساخر الذي يستهزئ من البطل ويستهن بشخصه، ويستضعف قدرته على الرد/ الانتقام، وتستدعي هذه الفكرة على الفور قصة «باطية النبيذ الشريشي - الأمتيلادو The Cask of Amontillado»^(١)، والتي ينتقم فيها البطل من السيد فورشناتو Fortunato لأنه تجرأ على إهانته والسخرية منه، إلا أن «بو» لا يستطرد في الحديث عن هذه الإهانة ونوعيتها وتوقيتها كما فعل حقي، فالقصة عند «بو» تقوم على التركيز والتكثيف.

ثانيًا: فكرة تجسيد الموت الذي تمثل له في صورة رجل ذي وجه أسود، وهي أيضا بدورها تستدعي قصة «قناع الموت الأحمر The Masque of The Red Death»^(٢)، والتي يتجسد الموت فيها شخصا حقيقيا ويرتدي قناعا أحمر في حفلة تنكرية ويقتل جميع من في الحفل.

ثالثًا: الوصف القوطي للمنزل، والذي يثير الرعب والفرع والذعر في النفوس من مجرد رؤيته، وهي صورة متكررة في كثير من أعمال «بو» القصصية، ولكن من أفضل الصور لها قصة «سقوط بيت آشر The Fall of The House of Usher»^(٣)، ذلك البيت الذي يتهاوى ويتصدع بعد عودة شبح أحد أفراد الأسرة.

ولو ركز حقي على قضية واحدة من هذه القضايا الثلاث التي أثارها فخرجت القصة متماسكة ومتراصة، ولأضفت مسحة من الرهبة والرعب على نفس القارئ، ولكن - للأسف - لم يفعل فخرجت القصة مفككة إلى حد ما، فيها تفاصيل كثيرة، وجمل

(1) The Cask of Amontillado: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. I, P 274.

(2) The Masque of The Red Death: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. I, P 249.

(3) The Fall of The House of Usher: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. I, P 131.

خطابية ومباشرة، فما هى الرواية من حيث التفاصيل وترابطها وتناولها للشخصيات تناولاً عرضياً، وما هى بالقصة لتنوع المواقف وتواليها.

ربما ما أوقع حتى فى هذا أنها أولى تجاربه فى القصص الخيالى كما سهاها هو، ولم يك له سابق عهد بها، فضلاً عن تراحم الأفكار والرؤى التى أعجبتة فى قصص «بو» وأراد أن ينقلها إلى القصة العربية، وعلى كل حال فهذا لا ينقص من فضل المحاولة وبراعة حتى القصصية ومحاولته إضفاء المحلية والخصوصية المصرية على القصة.

خاتمة وتعقيب :

برز «بو» فى القصة القصيرة فازدهرت على يديه، حتى لقبه النقاد بالأب الشرعى لها، ويظل كتاب القصة فى أقطار العالم مدينين له بالسبق والفضل، فقد وضع لها الأطر والأسس الفنية التى ميزتها عن سائر فنون الأدب المختلفة، وجعلت منها فنا متميزاً له خصائصه الفنية وحدوده الأدبية.

ولم تقتصر جهود «بو» على التنظير لفن القصة القصيرة فحسب، بل دعمها بإنتاجه الغزير وتقديمه لنماذج فنية متميزة فى كل ألوانها المتنوعة، وابتكر ألواناً جديدة مثل: القصة البوليسية وقصة الخيال العلمى.

ولقد كان تأثير «بو» فى الأدب العالمى والأدب العربى فى القصة تأثيراً قوياً، فظلت آراؤه فى مفهوم القصة القصيرة وخصائصها رافداً أساسياً للنقاد ومُنظّرى القصة القصيرة حتى وقتنا الحاضر، وظلت آراؤه - أيضاً - فى القصة القصيرة مرجعية لهم، وأساساً يبنون عليه وجهات نظرهم وآراءهم النقدية.

اتضح هذا جلياً فى تعريف القصة القصيرة للنقاد العرب، أمثال: الطاهر مكي وعز الدين إسماعيل ومحمد عنانى وعباس خضر.

ومن صور تأثير «بو» فى القصة العربية الحديثة استلهاهم القصة البوليسية، وهى التى ابتكرها «بو» فى قصته الشهيرة «جريمة شارع مورغ» التى كتبها ١٨٤١ م، والتى كان لها عظيم الأثر فى أدب الجريمة والقصص البوليسى على المستوى العالمى أولاً وعلى

خاتمة الدراسة:

إن الفرضية التي انطلقت منها هذه الدراسة هي تقييم تأثير إدجار آلان بو في الأدب العربي الحديث، والآن بعد هذه الرحلة المضنية والممتعة يمكننا أن نرسم صورة واضحة المعالم لهذا التأثير وجدواه في الأدب العربي الحديث في أجناسه الأدبية ومدارسه النقدية. وأول ما يجدر الإشارة إليه أن الدراسة رسخت للمفهوم القائل بأن عملية التأثير والتأثر لا تعنى تفضيل أدب على أدب أو جنس على جنس، بل تعنى فهم النصوص الأدبية في إطار من الخصائص العامة والسمات والمشاركة بين آداب الأمم المختلفة المشارب والمتنوعة المسالك.

وبالتالى فإنه ليس من الحكمة أن نستجيب لتلك الدعوات التى تطالب بالقطيعة التامة بين التراث والحاضر، والانفصال بين الواقع والماضى، والانسلاخ من هويتنا وثقافتنا فنولّ وجوهنا شطر الغرب فنحتطب منه بليل، ونأخذ الغث والسمين. وفي الوقت نفسه، إنه ليس من الحكمة ألا نتفاعل مع المتغيرات الحضارية والتطورات الثقافية، ونقف حجر عثرة نحو التجديد والتطوير باسم الحفاظ على التقاليد الثقافية والخصوصية الأدبية، بل الحكمة تقتضى أن نقف موقفاً وسطاً فنأخذ من الغرب ما يناسب قيمنا الإسلامية وثقافتنا العربية، وأن نضيف لهذا الوافد ما يكسبه صفة الأدب العربى فى مضمونه وشكله.

ومن مميزات اللغة العربية كموروث أدبى للأمة أنها تحتوى على مخزون ثقافى وأدبى غزير، وتمتلك قدرة فائقة من المفردات والأساليب والجماليات؛ مما يؤهلها لقبول الفنون الأدبية المتجددة واستيعاب تجاربها الفنية المتنوعة، وفى هذا دلالة على المرونة فى الابتكار

والقدرة على الإبداع «لأن مجرد قبول النص الأدبي الفصيح لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصورية مخبوءة داخل هذا النص، وعدم استخدامها من قبل يعود إلى أسرار إبداعية لم تتفتح للشعراء السالفين، بينما تفتقت لهم أسرار إبداعية أخرى كإبداع جديد»^(١).

وخير دليل على هذا هو تقبل الذوق العربى الحديث لمعظم الأجناس الأدبية الجديدة، والاستمتاع بها فى اللغة العربية، نحو الرواية والقصة القصيرة، وشعر التفعيلة، والمسرحية، وكثير من هذه الأجناس الأدبية الوليدة التى نافست فى مضمار العالمية، وأثبتت جدارتها، «وتقبلنا لهذه التجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون فى وجداننا لهذه الأماكن المخبوءة فى اللاوعى الجمعى لنا، وكنا نتحرك بها حتى إذا ما وجدناها فى نص من النصوص طربنا وانتشينا بها»^(٢).

ويمكننا أن ندلل على هذه النتيجة من خلال دراستنا هذه، فقد استلهم الأدب العربى من إدمار آلان بو ومن تابعه من الكتاب الغربيين الرواية البوليسية، وتفاعل معها وأنتج فيها روايات وقصصا على مستوى فنى عالٍ، وليس ذلك إلا أن التراث العربى والموروث الثقافى يحمل بين طياته وذاكرته أنماطاً لهذا الجنس الأدبى، مثل بعض قصص ألف ليلة وليلة.

ومن ناحية أخرى لم يستوعب - بعد - الأدب العربى قصص الرعب، والقصص السيكلوجية التى تحلل الحالة النفسية لبعض الشخصيات وخاصة المرضية منها، لأنها لا تتناسب مع ذوقه التاريخى، ولا تلبي أيضا احتياجاته المعاصرة، فالأديب العربى ما فتئ جاهداً يعبر عن آلام وهموم الأمة، ولم يصل بعد إلى فترة الرفاهية الفكرية والترف الثقافى التى تجعله يكتب عن مشكلات ميتافيزيقية، ويوتوبيا خيالية.

وتبقى إشكالية فى رواج قصص الرعب والأشباح المترجمة، وإقبال الشباب عليها، وفى تقديرى أن هذه الإشكالية تنعدم مع أول سطر فى القصة المترجمة إذ ينتقل القارئ

(١) عبد الله الغذامى: الصوت القديم الجديد، ص ٦.

(٢) السابق: ص ٧.

من واقع المجتمع العربي وخلفيته الثقافية، إلى عالم الكاتب - لا المترجم - وخلفيته الاجتماعية والثقافية والتي غالبًا لم يكن قد خبره القارئ العربي، فيصبح كل ما يقدمه من غرائب وفظائع غير مستهجن، ويتقبل ذهنه فرضية حدوثه.

ومن الأمور اللافتة للنظر في هذه الدراسة أن إدجار آلان بو كان من رواد ومؤسسي نظرية الفن للفن، ولكن مع ذلك لم يتخذ من هذه الدعوة وسيلة للكتابة عن المحرمات، أو ما يسمى في القاموس الأدبي بالطابوهات Taboos^(١)، لا تجد في قصة من قصصه أو قصيدة من قصائده مشهدًا يصف ويشف المرأة، أو غزلًا صريحًا لها، ولكنه دائمًا ما يخاطب المرأة الإنسانية لا المرأة الجسد.

لقد كان مفهوم «بو» لنظرية «الفن للفن» أن يُقيّم الأدب بمعايير داخلية تنبع من خصائصه الفنية وسماته الأسلوبية، وألا يُقيّم الأدب بمعايير خارجية سواء أكانت أخلاقية أم لاهوتية، فلا تُعطى الكلمة مكانتها إلا إذا وافقت مغزى هذه المعايير الخارجية.

وبعد هذا العرض السريع لأهم النتائج التي توصلت لها هذه الدراسة فإننا نوصي بالتالي:

١. أن تُترجم الأعمال الكاملة لإدجار آلان بو، فإنها تقدم نموذجًا للأدب الإنساني الراقى، الذي يهذب النفوس ويرتقى بالعقول بعيدًا عن الأدب الرخيص، الذي انتشر ترجماته وكتابات في الوطن العربي في المرحلة الأخيرة تحت مسميات الخدائات والإبداعات والحرية.

٢. أن تُعقد دراسات مقارنة بين إدجار آلان بو وبعض الشخصيات الأدبية في الأدب العربي في حقل الدراسات الشعرية خاصة، مثل جبران خليل جبران ونازك الملائكة وغيرهما، فهؤلاء وغيرهم يلتقون مع إدجار آلان بو في كثير من الموضوعات والأدوات.

(١) الطابو أو التابو: مصطلح يطلق ويقصد به موضوع أو شخص أو كلمة أو عمل يعد مقدسًا أو محرمًا أو خطرًا أو شاذًا غريبًا، ويُحاط بالمحرمات الدينية وأحيانًا ما يوحى بالرعب المقدس holy dread كما ذكر فرويد في كتابه الطوطم والتابو ١٩١٣، Tomtem and Taboo 1913 وتكتب الكلمة أحيانًا Tabu واللفظة بولونيزية الأصل. (انظر: معجم علم النفس والطب النفسي ٨/ ٣٨٥٩).

٣. أن تجرى دراسة لأثر الثقافة العربية في أدب إدجار آلان بو^(١)، فهناك ظهور واضح للملامح من الثقافة الإسلامية والعربية في أعماله؛ فأحد مصادر بو في أعماله الإبداعية - القصصية والشعرية على حد سواء - الثقافة العربية، وعلى رأسها القرآن الكريم، وعلى سبيل المثال فإن عنوان قصيدته الشهيرة «الأعراف» هو عنوان سورة من سور القرآن الكريم، وفي قصيدته «إسرافيل» يُشير إلى النص القرآني.

٤. وما يثلج صدورنا في نهاية تطوافنا مع هذه الدراسة هو النتيجة التي انتهت إليها في أن العالمية تأتي عبر الخصوصية، والتأكيد على الهوية، وترسيخ الذات العربية، وأن الأدب العربي في عملية التأثير والتأثر لم يكن طرفاً سلبياً، وإنما كان طرفاً إيجابياً، وذلك من خلال تطويعه للأجناس الأدبية والأنماط الثقافية التي استمدتها من الأدب الغربي، ومن خلال إقراضه أنساقاً فكرية، وأنماطاً ثقافية لهذه المجتمعات، وفي تقديرى أن واجب الوقت على الدارسين والباحثين من الأمة العربية أن يقوموا بمزيد من الدراسات التي تميط اللثام عن الأثر العربي في الثقافات الغربية والأجنبية.

٥. وهذا ما يجعلنا ندعو إلى صياغة نظرية نقدية عربية تركز على قيمنا الراسخة وأصالتنا العريقة، دون تعصب أو تحجر، مستفيدة من الثقافات الوافدة بمختلف مشاربها وشتى اتجاهاتها شريطة توافقها مع الثقافة العربية والهوية الحضارية للأمة الإسلامية، معتمدة على انتقاء الأنماط الثقافية والأجناس الأدبية التي تنسجم مع هذه الهوية الحضارية، وألا تقصر إفادتها على نمط بعينه وإن كان سائداً في المجتمعات الغربية، وخاصة أن الثقافة الغربية تنطوي على أنساق متنوعة ومتعددة إلى درجة التناقض، مما يسهل علينا عملية الانتقاء والاختيار لما يتناسب مع رؤيتنا الثقافية، فإن ما يناسب البيئة الغربية ومجتمعاتها ليس بالضرورة أن يناسب البيئة العربية.

(١) نشر الباحث مقالاً بجريدة الحرية والعدالة العدد (٥١٩) بتاريخ ٢٩ مارس ٢٠١٣ بعنوان «أثر القرآن العربي في الشعر الإنجليزي» أشرنا فيه إلى أثر القرآن الكريم في شعر إدجار آلان بو.

٦. كما نأمل في أن يعود المبدعون العرب إلى قراءة تراثهم قراءة واعية ومتأنية، تتساوى - إن لم تتقدم - مع قراءتهم للتراث الغربى، لتخرج لنا رواية بوليسية تعبر عن المجتمع العربى وهمومه، وتعالج قضايا وإشكالياته فى إطار فنى يتميز بالإثارة والتشويق، وبأصالة الطرح وحدثاة المعالجة، فى تفاعل حضارى حقيقى، يقوم على الإضافة والإبداع ولا يقوم على المحكاة والاستنساخ.

• المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة

• إبراهيم عبد القادر المازني:

١ - حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩ م.

• إبراهيم على أبو خشب :

٢ - تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢ م.

• إبراهيم عوض :

٣ - القصاص محمود طاهر لاشين حياته وفنه: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١ م.

• إبراهيم فتحى :

٤ - معجم المصطلحات الأدبية: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦ م.

• أحمد عبد المعطى حجازى :

٥ - مدينة بلا قلب: تقديم رجاء النقاش، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٩.

• أحمد هيكل:

٦ - تطور الأدب الحديث في مصر: دار المعارف، الطبعة السادسة، ١٩٩٤ م.

• إدجار آلان بو:

٧ - الأعمال الكاملة: الشعر - وادى القلق: ترجمة وتقديم غادة الحلوانى، مراجعة إدوار الخراط، المركز القومى للترجمة، القاهرة، سلسلة الشعر، العدد ١٦٠٦، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٨ - القط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، ترجمة خالدة سعيد: دار الآداب بيروت، ط الثانية، ١٩٨٦م.

• إدمون ولسون:

٩ - قلعة إكسل: ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢م.

• إميل روفائيل:

١٠ - إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

• إنطوان كرم:

١١ - الرمزية والأدب العربى الحديث: رسالة للأستاذية بالجامعة الأمريكية، بيروت - مخطوطة.

• بطرس حبيب:

١٢ - جدلية الحب والموت فى مؤلفات جبران خليل جبران العربية دراسة نصية: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

• بيتر هاى:

١٣ - موجز تاريخ الأدب الأمريكى، ترجمة هيثم على حجازى، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠م.

• ت. س. إليوت:

١٤ - المختار من نقد ت. س. إليوت، ترجمة، ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- تسعديت آيت حمودي:
- ١٥ - أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم: دار الحداثة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٦ م.
- تشارلز تشادويك:
- ١٦ - الرمزية: ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ م.
- تشارلز ديكنز (بالاشتراك):
- ١٧ - مختارات من القصص الإنجليزى: ترجمة إبراهيم عبد القادر المازنى، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ م.
- توفيق صايغ :
- ١٨ - أضواء جديدة على جبران - دراسة أدبية: منشورات رياض الرئيس، لندن، الطبعة الثانية، ١٩٩٠ م.
- جابر عبد الحميد جابر - علاء الدين كفاقي :
- ١٩ - معجم علم النفس والطب النفسى: دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥ م.
- جابر عصفور:
- ٢٠ - الرواية والاستنارة: دار الصدى، ط الأولى، كتاب دى الثقافية، ع ٥٥ نوفمبر ٢٠١١ م.
- جان روسلو:
- ٢١ - إدجار آلان بو: ترجمه وقدم له كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨ م.
- جبران خليل جبران:
- ٢٢ - الأجنحة المتكسرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠١٢ م.
- ٢٣ - البدائع والطرائف: المكتبة الثقافية، بيروت - لبنان، (د. ت).
- ٢٤ - عرائس المروج، تقديم وتعريف جميل جبر، دار الجيل، بيروت، (د. ت).
- ٢٥ - العواصف، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستانى، القاهرة (د. ت).

٢٦ - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - المعربة عن الإنجليزية:

تقديم جميل جبرا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

٢٧ - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - نصوص خارج المجموعة:

جمع وتقديم: أنطوان القوّال، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

٢٨ - المجنون: ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستاني، القاهرة (د. ت).

• جميل صليبا :

٢٩ - المعجم الفلسفي: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.

• جون جيب (تحرير):

٣٠ - موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

• جيرالد برنس :

٣١ - معجم مصطلحات: ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،

الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، المشروع القومي للترجمة، ع ٣٦٨.

• خير الدين الزركلي :

٣٢ - الأعلام: دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م.

• دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدي:

٣٣ - الرؤية الجديدة للنقد والشعر عند عبد الرحمن شكري: رسالة ماجستير

مخطوطة، إشراف أ. د: لطفي عبد البديع، كلية اللغة العربية، جامعة أم

القرى - مكة المكرمة.

• رضوان ظاظا :

٣٤ - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٢١ مايو

١٩٩٧م.

- روبرت سبلر:
٣٥ - الأدب الأمريكى: ١٩١٠ - ١٩٦٠، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت).
- رينيه ويليك:
٣٦ - مفاهيم نقدية: ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ١١٠ فبراير ١٩٨٧ م.
- س. موريه:
٣٧ - الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى، ترجمة شفيق السيد - سعد مصلوح، دار الغرب، ٢٠٠٣ م.
- سامى الدروبي:
٣٨ - علم النفس والأدب: دار المعارف، الطبعة الثانية، (د. ت).
- سعيد عقل:
٣٩ - سعيد عقل شعره والنثر (سبعة مجلدات)، نوبليس، الطبعة الثالثة، ١٩٩١ م.
- سعيد علوش:
٤٠ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.
- سلمى الخضراء الجيوسى:
٤١ - الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ٢٠٠١ م.
- شاكى عبد الحميد:
٤٢ - الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٣٦٠ فبراير ٢٠٠٩ م.
- ٤٣ - الغرابة .. المفهوم وتجلياته فى الأدب، عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠١٢ م.
- ٤٤ - الأسس النفسية للإبداع الأدبى فى القصة القصيرة خاصة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ م.

- شوقي ضيف:
- ٤٥ - فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية.
- ٤٦ - الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة.
- صالح مرسى:
- ٤٧ - الحفار: دار أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٨٥ م.
- ٤٨ - كنت جاسوسا في إسرائيل: رأفت الهجان، أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٨٦ م.
- الطاهر مكي:
- ٤٩ - القصة القصيرة دراسة ومختارات: دار المعارف، الطبعة السادسة، (د. ت).
- طه حسين:
- ٥٠ - حافظ وشوقي: مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٣ م.
- ٥١ - خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، مارس ١٩٧٩ م.
- ٥٢ - دراسات في الأدب الأمريكي: مكتبة النهضة المصرية، (د. ت).
- طه وادي:
- ٥٣ - القصة ديوان العرب قضايا ونماذج: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م.
- عباس خضر:
- ٥٤ - القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠ م.
- عباس محمود العقاد:
- ٥٥ - ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي، الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٣ م.
- ٥٦ - الديوان في الأدب والنقد: (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني)؛ دار الشعب، الطبعة الرابعة.

٥٧ - شعراء مصر وبيئاتهم: مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، مطبعة حجازى بالقاهرة، ١٩٣٧م.

٥٨ - المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد ٢٦، دار الكتاب اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م.

• عبد الرحمن شكرى:

٥٩ - ديوان عبد الرحمن شكرى: جمعه وحققه، نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

• عبد الرحمن محمد القعود :

٦٠ - الإيهام فى شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢م.

• عبد العزيز شرف :

٦١ - الهمشرى شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

• عبد القادر شرشار :

٦٢ - الرواية البوليسية: بحث فى النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك فى الرواية العربية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.

• عبد الله محمد الغدامى :

٦٣ - النقد الثقافى: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٨٩، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

• عز الدين إسماعيل:

٦٤ - الأدب وفنونه - دراسة ونقد، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م.

٦٥ - الشعر العربى المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م.

- عزة عبد اللطيف عامر:
- ٦٦ - الراوى وتقنيات القص الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠ م.
- على بن سليمان الصوينع:
- ٦٧ - توثيق الترجمة والتعريب: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨ م.
- على عبد الفتاح:
- ٦٨ - أعلام فى الأدب العالمى: مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، يوليو ١٩٩٩ م.
- غسان خالد:
- ٦٩ - جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣ م.
- غسان كنفانى:
- ٧٠ - من قتل ليلى الحايك: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠ م.
- فان تيجم:
- ٧١ - الأدب المقارن: ترجمة: سامى الدروبي، دار الفكر العربى، (د. ت.).
- فنسنت بورانيللى:
- ٧٢ - إدجار آلان بو القصصى والشاعر: ترجمة عبد الحميد حمدى، دار النشر للجامعات المصرية، (د. ت.).
- الكتاب المقدس:
- ٧٣ - دار الكتاب المقدس بمصر، الإصدار الرابع، الطبعة السابعة، ٢٠١١ م.
- ماهر البطوطى:
- ٧٤ - الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥ م.
- مجدى وهبة:
- ٧٥ - الأدب المقارن: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩١ م.

- محمد حمدي إبراهيم :
٧٦ - نظرية الدراما الإغريقية: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ م.
- محمد عبد المنعم خاطر:
٧٧ - دراسة في شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ م.
- محمد عبد المنعم خفاجي:
٧٨ - مدارس النقد الأدبي الحديث: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة ١٩٩٥ م.
- محمد عناني:
٧٩ - الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧ م.
- محمد غنيمي هلال :
٨٠ - الأدب المقارن، نهضة مصر، ٢٠٠٣ م.
٨١ - النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ١٩٩٧ م.
٨٢ - الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د. ت).
- محمد مندور :
٨٣ - في الأدب والنقد: نهضة مصر، (د. ت).
٨٤ - في الميزان الجديد: نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ م.
٨٥ - النقد والنقاد المعاصرون: دار نهضة مصر - القاهرة، (د. ت).
- محمود طاهر لاشين:
٨٦ - يحكى أن وقصص أخرى: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤ م.
- مروان فارس :
٨٧ - علم الإبداع عند جبران خليل جبران: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م - ١٤١٠ هـ.

- منصور محمد سرحان :
- ٨٨ - مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣-١٩٩٦ م: نادى العروبة - البحرين، ١٩٩٦ م.
- ميخائيل نعيمة:
- ٨٩ - الغربال، دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١ م.
- ميلودي حمدوشي :
- ٩٠ - أم طارق: رواية بوليسية، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٩٩ م.
- ٩١ - دموع من دم: رواية بوليسية: منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢ م.
- ٩٢ - مخالب الموت: رواية بوليسية: منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢ م.
- نادرة جميل السراج :
- ٩٣ - شعراء الرابطة القلمية، دراسات في شعر المهجر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، (د. ت).
- ٩٤ - ثلاثة رواد من المهجر، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ع ٥٥٢، (د. ت).
- نازك الملائكة:
- ٩٥ - ديوان نازك الملائكة: المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧ م.
- ٩٦ - قضايا الشعر المعاصر: منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧ م.
- نبيل راغب :
- ٩٧ - موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦ م.
- ٩٨ - فنون الأدب العالمي: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م.
- هانى إسماعيل محمد:
- ٩٩ - نظرية الشعر في الشعر العربى والإنجليزى الحداثيين: صلاح عبد الصبور وت. س. إليوت نموذجًا - دراسة مقارنة: رسالة ماجستير مخطوطة، إشراف أ. د: منى ربيع بسطاوى، كلية الآداب بقنا، قسم اللغة العربية، ٢٠١٠ م.

- يحيى حقى:
١٠٠ - عبد التواب أفندى: نهضة مصر، الطبعة الأولى، يوليو ٢٠٠٨ م.
- يحيى معوض أحمد:
١٠١ - مختارات من أشعار إدجار آلان بو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩ م.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- 102 - Britain Encyclopedia: Edgar Allan Poe. <http://www.britannica.com>
- 103 - Caroline Ticknor: Poe's Helen, New York, Charles Scribner's sons, 1916.
- 104 - George E. Woodberry: The Life of Edgar Allan Poe, in two volumes, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1909.
- 105 - Edgar Allan Poe: The Works of Edgar Allan Poe: (in 10 Volumes)
Edited :Edmond Clarence Stedman & George Edward Woodberry,
The illustrations by: Albert Edward Sterner Chicago, Stone and Kimball, 1984 - 1895.
- 106 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Vol. I.
- 107 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Tales of Conscience, Natural, Beauty, and Pseudo-Science: Vol. II.
- 108 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Tales of Ratiocination: Vol. III
- 109 - Extravaganza and Caprice: Vol. IV.
- 110 - Tales of Adventure and Exploration: Vol. V .

- 111 - The Literary Criticism: VI.
- 112 - The Literary Criticism: VII.
- 113 - The Literary Criticism: VIII.
- 114 - Eureka and Miscellanies: IX.
- 115 - Poems: X.
- 116 - H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: Thomas Nelson & Sons LTD, 1945.
- 117 - James A. Harrison: The Last Letters of Edgar Allan Poe To Sarah Helen Whitman, New York and London: G. P. Putnam's Sons; the Knicker- bocker Press, 1909.
- 118 - J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, Boston and New York, Houghton Mifflin Company & The Ribersibe Press Cambridge, 1917.
- 119 - John Macy: The Beacon Biographies: Edgar Allan Poe: Small, Maynard & Co, 1907.
- 120 - John W. Robertson M. D.: Edgar A. Poe: A Study: San Francisco, Bruce Brough 1921.
- 121 - M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms, Seventh Edition, Heinle & Heinle, 1999.
- 122 - Sara Sigourney Rice: Edgar Allan Poe: A memorial Volume, Baltimore, Turnbull Brothers, 1877.
- 123 - Shelf of Fiction: American Fiction: Selected by Charles W Eliot Lld, Edited with Notes and Introductions: by William Allan Neilson PhD, Published: by P. F. Collier & Son, 1917.
- 124 - Steven Powell: 100 American Crime Writers, Palgrave Macmillan, 2012.

- 125 - The Book of the Poe Centenary: Edited by, Charles W. Kent, and John S. Patton, University of Virginia, 1909.
- 126 - The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: General Editor Michael Ryan, John Wiley & Sons, Inc, 2011.
- 127 - Wikipedia Encyclopedia: Joel Barlow. <http://en.wikipedia.org>

ثالثاً: الدوريات والمجلات:

- ١٢٨ - جريدة الأهرام المصرية، العدد ١٦٦٥٤ بتاريخ ٢١/٤/١٩٣١ م.
- ١٢٩ - جريدة الحرية والعدالة، العدد ٥١٩ بتاريخ ٢٩/٣/٢٠١٣ م.
- ١٣٠ - جريدة الحياة، لندن، العدد ٢/٣/٢٠٠٩ م.
- ١٣١ - جريدة المستقبل اللبنانية: العدد ٢٩ تموز/ يوليو ٢٠٠٩ م.
- ١٣٢ - جريدة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي، عدد ٦/٥/٢٠١٠ م.
- ١٣٣ - مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد: ١٤٧٠ بتاريخ ٣/٢/٢٠٠٦ م.
- ١٣٤ - المجلة العربية، الرياض، العدد ٤٣٢، المحرم ١٤٣٤ هـ، ديسمبر ٢٠١٢ م.
- ١٣٥ - مجلة فصول: العدد ٧٦ صيف - خريف، ٢٠٠٩ م.
- ١٣٦ - مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٦، حزيران/ يونيو ٢٠٠٨ م.
- ١٣٧ - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٧٢، ذو الحجة - جمادى الآخرة ١٤٢٨ هـ / كانون الثاني - حزيران/ يونيو ٢٠٠٧ م.
- ١٣٨ - مجلة نزوى: العدد التاسع، عُمان، ٢/٦/٢٠٠٩ م.

الفهرس

١١ - ٥	المقدمة
٤٧ - ١٤	التمهيد
١٥	أولاً: إدجار آلان بو: المكان والمكانة
٣٧	ثانياً: همزة الوصل

الفصل الأول

١٠٥ - ٤٩	تأثير إدجار آلان بو في النقد العربي الحديث
٥١	أولاً: نظرية بو النقدية
٦٥	ثانياً: أثر بو في المذاهب الأدبية والمدارس النقدية
٧٣	ثالثاً: نظرية بو الشعرية
١٠٢	خاتمة وتعقيب

الفصل الثاني

١٧٦ - ١٠٧	تأثير إدجار آلان بو في الشعر العربي الحديث
١٠٩	ثنائية الموت والجمال عند بو
١١٥	ثنائية الموت والجمال عند عبد الرحمن شكري
١١٩	ثنائية الموت والجمال عند جبران خليل جبران
١٣٣	أثر بو على نازك الملائكة
١٦٨	شاطئ الأعراف
١٧٤	خاتمة وتعقيب

الفصل الثالث

٢٣٠ - ١٧٧	تأثير إدجار آلان بو في القصة العربية الحديثة
١٧٩	مكانة بو في القصة القصيرة.....
١٨٢	مفهوم القصة القصيرة عند بو.....
١٨٥	مفهوم القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث.....
١٨٩	استلهام الشكل الفني للقصة البوليسية.....
١٩٥	تناسخ الأرواح بين بو وجبران.....
٢٠٦	تأنيب الضمير بين بو وطاهر لاشين.....
٢١٥	السخرية والانتقام بين بو ويحيى حقي.....
٢١٩	خاتمة وتعقيب.....

الخاتمة

٢٢٣	خاتمة الدراسة.....
-----	--------------------

المصادر والمراجع

٢٣١	أولاً: المراجع العربية والمترجمة.....
٢٤١	ثانياً: المراجع الأجنبية.....
٢٤٣	ثالثاً: الدوريات والمجلات.....

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

